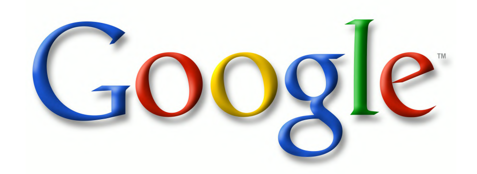



HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

BRESLAUER BEITRÄGE

ZUR

LITERATURGESCHICHTE.

HERAUSGEGEBEN

VON

PROF. DR. **MAX KOCH** UND PROF. DR. **GREGOR SARRAZIN**

IN BRESLAU.

IV.

DR. **HERMANN B. G. SPECK**

KATILINA IM DRAMA DER WELTLITERATUR.

LEIPZIG.

MAX HESSES VERLAG.

1906.

KATILINA

IM

DRAMA DER WELTLITERATUR.

EIN BEITRAG
ZUR VERGLEICHENDEN STOFFGESCHICHTE
DES RÖMERDRAMAS.

VON

DR. HERMANN B. G. SPECK.



LEIPZIG.
MAX HESSES VERLAG.
1906.

92

HERRN PROFESSOR Dr. MAX KOCH

GEWIDMET.

Inhalt.

I. Einleitung. — Quellen. — Gehalt des Stoffes.

Einleitung.

Die folgenden Untersuchungen über das Katilinadrama bilden einen Beitrag zur Geschichte des Römerdramas in der Weltliteratur und würden ihre volle Bedeutung erst in diesem großen Zusammenhange gewinnen. Vielleicht müßten sie sogar zu einer ganz erschöpfenden Behandlung des Stoffes in den noch größeren Kreis des historischen Dramas überhaupt gestellt werden, dessen oft abgehandeltes Problem durch den Naturalismus wieder aufs neue zur Erörterung gestellt worden ist. Es ist unverkennbar in der Entwicklung des historischen Dramas gegenwärtig ein Stocken eingetreten; man sieht offenbar ein, daß die Weiterbildung des Shakespeareschen oder Schillerschen Stils mit alter Technik nicht vorwärts führt, wie die geringe Volkstümlichkeit und die bloßen „Achtungserfolge" der meisten historischen Dramen der Gegenwart beweisen. Die Versuche eines unmittelbaren Anschlusses an die alten deutschen Dramatiker, z. B. Hans Sachs, wie wir sie bei Pöhnl (s. u.) kennen lernen, müssen wohl ebenfalls als mißglückt bezeichnet werden. Auch Richard Wagner hat sich bekanntlich in seinen späteren Dramen mit Bewußtsein von allem „Historischen" abgekehrt und ist bis auf den Mythos zurückgegangen. Dem allen gegenüber steht die Tatsache, daß mit Hauptmanns „Florian Geyer" der Naturalismus selbst den Versuch gemacht hat, mit der von ihm erworbenen Technik das historische Drama zu bewältigen. Wie weit das gelungen ist, darüber herrschen sehr verschiedene Meinungen, jedenfalls bin ich für meine Person davon überzeugt, daß eine aussichtsvolle Fortentwicklung des historischen Dramas namentlich in technischer Beziehung nur durch Hauptmanns Drama hindurchführen kann, nicht aber, wie bisher, an der ganzen

naturalistischen Richtung vorbei. Auch Schillers hochstilisierte dramatische Kunst der späteren Werke ist doch schließlich, wenn auch unendlich geläutert und durch historisches Quellenstudium vertieft, aus dem Sturm und Drang, der naturalistischen Periode des 18. Jahrhunderts, hervorgewachsen und hat von dorther ihr warmes Leben und ihre große Anschaulichkeit und Wahrheit empfangen. Literarische Bewegungen der Gegenwart, die noch in vollem Flusse sich befinden, richtig zu beurteilen, oder gar ihren Verlauf vorherzusagen, wird ja stets eine ungeheuer schwierige Aufgabe bleiben, und man muß sich daher mit vorsichtigen Andeutungen begnügen. Viel zuversichtlicher tritt Otto v. d. Pfordten auf, der neuerdings das Problem des historischen Dramas behandelt hat.[1]) v. d. Pfordten ist selbst Verfasser mehrerer historischer Dramen, seine Ausführungen sind also eine oratio pro domo. Deshalb wirkt auch das sonst sehr anregende und anziehend geschriebene Buch nicht ganz überzeugend, weil der Verfasser in der Hauptsache zu sehr theoretischkonstruierend verfährt. Ein endgültiges wissenschaftliches Urteil über die ganze Frage ließe sich erst auf Grund umfassender vergleichend-literargeschichtlicher und stoffgeschichtlicher Untersuchungen fällen, wozu auch die folgende Arbeit einen bescheidenen Beitrag liefern will.

Erschien es bei den angeführten Schwierigkeiten schon aus äußeren Ursachen geboten, auf eine solche umfassende Behandlung des Problems des Geschichtsdramas zu verzichten, so läßt sich auch aus inneren Gründen die Einschränkung rechtfertigen, die Geschichte des Katilinastoffes zunächst einmal getrennt für sich durch die westeuropäischen Literaturen seit der Renaissance zu verfolgen. Nimmt der Stoff doch in mancher Hinsicht im Römerdrama eine Sonderstellung ein, nicht zuletzt dadurch, daß er seinem Charakter als Verbrechertragödie gemäß auch ästhetisch einen eigenen Nebenzweig des Tragischen darstellt. Außerdem sind die Quellen des Stoffes reichlich und allgemein zugänglich, und endlich ist ein so eigenartiger Stoff der Natur der Sache nach verhältnismäßig nicht häufig behandelt worden.

---

[1]) O. v. d. Pfordten. Werden und Wesen des historischen Dramas. Heidelberg 1901. — Henrik Ibsen. Sämtl. Werke I², 369. — Malvida von Meysenbug, Lebensabend einer Idealistin. S. 377.

Selbst von diesen nicht zahlreichen Dramen ist wieder nur ein Teil erhalten. Andrerseits weist der vorhandene Stoff so bezeichnende Typen für die einzelnen Kultur- und Stilperioden auf, daß der Gegenstand sich zu einer genauen vergleichend-literargeschichtlichen Behandlung ganz besonders eignet. Jedenfalls aber müssen dabei die weiteren Zusammenhänge stets im Auge behalten werden, und dann ist zu hoffen, daß auch auf die erwähnten größeren Stoffgebiete des Römerdramas und des historischen Dramas überhaupt, im Laufe der Untersuchung manches Licht falle.

Quellen.

Die antiken Quellenverhältnisse für die Katilinarische Verschwörung liegen sehr günstig. Allein zwei umfangreiche lateinische Literaturdenkmäler beschäftigen sich ausschließlich mit ihr, nämlich Sallusts Monographie Conjuratio Catilinae und Ciceros vier Reden gegen Katilina. Dazu kommen viele kleinere Stellen in anderen Reden Ciceros[1]), sowie bei einer Reihe von römischen und griechischen Geschichtsautoren wie: Velleius Paterculus[2]), Sueton[3]), Florus[4]), Appian[5]), Cassius Dio[6]), Eutropius[7]) u. a. Schließlich hat Plutarch, da eine Reihe berühmter Männer wie Cicero, Cäsar, Crassus und Cato in der Geschichte der Verschwörung eine Rolle spielen, in den Biographien dieser Männer die Ereignisse behandelt[8]) und gemäß seiner Vorliebe für das

---

1) So besonders in den Reden: pro Caelio, pro Murena, in toga candida, in Pisonem u. a.

2) Vell. Paterc. Hist. Rom. II, 34, 35.

3) Sueton. Vita Caess. Div. Jul. I, 9, 14, 17.

4) Flor. Epit. II, 12.

5) Appian. *Εμφυλλιων* II, 2—7.

6) Cassius Dio. XXXVI, 27; XXXVII, 10, 29—36, 39—42.

7) Eutropius. VI, 15.

8) Plutarch, Cicero c. 10—22; Caesar c. 7, 8, 9; Cato minor c. 22, 23, 24. — Am wichtigsten unter diesen ist die Cicerovita, denn nach neueren philologischen Untersuchungen ist es höchst wahrscheinlich, daß Plutarch in dieser Schrift Ciceros Hypomnema, eine Parteischrift für seine Konsulatsführung und Haltung in der Katilinarischen Verschwörung, benutzt, ja streckenweise Wort für Wort ausgeschrieben hat. Es ist uns also in Plutarchs Darstellung ein unmittelbares Dokument der Zeitgeschichte und eine Probe der damaligen politischen Parteiliteratur erhalten.

Anekdotenhafte besonders kleinere Einzelzüge beigebracht, die für die Ausmalung des Milieus und für die Charakterzeichnung der Hauptpersonen von Wichtigkeit sind.

Diese Nebenquellen stehen aber an Bedeutung hinter Sallust und Cicero weit zurück, und unter diesen beiden behauptet wieder Sallust den Vorrang. Im Gegensatz zu der ausgesprochen parteiischen Darstellung Ciceros sucht er möglichste Sachlichkeit zu wahren oder wenigstens den Schein davon zu erwecken. Es ist nämlich doch deutlich zu spüren, daß auch er ein grundsätzlicher Gegner Katilinas ist, und man nimmt wohl richtig mit Mommsen an, daß wir in Sallusts Katilina eigentlich eine Parteischrift für Cäsar vor uns haben.[1]) Jedenfalls aber ist seine Darstellung außerordentlich lebhaft und anregend geschrieben und liest sich mit all ihren feurigen Reden, der feinen, ins Einzelne gehenden Charakteristik der Personen und Zustände sowie der lebendigen Schilderung der Vorgänge selbst wie ein spannender Roman. So ist es nicht auffällig, daß die Dichter mit wenigen Ausnahmen grade durch Sallust zur Behandlung des Stoffes angeregt wurden, zumal er ihnen gewiß meist in seiner Darstellung besonders nahe gebracht wurde. Hat doch Sallust von jeher zur Schullektüre gehört. Dadurch vereinfacht sich die Frage nach der Hauptquelle der meisten Katilinadramen sehr; fast immer ist Sallust als solche ausdrücklich bezeugt oder unschwer zu erkennen. Demgegenüber kommen vereinzelte Einflüsse neuerer Geschichtschreiber kaum in Betracht.

Weniger günstig erscheint das Urteil über Sallust, wenn wir uns kurz das Bild vergegenwärtigen, daß die moderne Geschichtschreibung des 19. Jahrhunderts von Katilina entworfen hat. Ibsen spricht es aus, „daß es wenige historische Persönlichkeiten gibt, deren Ruf ausschließlicher in den Händen der Gegner gelegen hätte, als der des Katilina."[2]) Von dieser einseitigen Auffassung ist auch noch die neuere Geschicht-

[1]) Mommsen R. G.⁵ III, 183 Anm. sagt mit Recht: Daß der gewandte Schriftsteller den apologetischen und akkusatorischen Charakter dieser seiner Bücher zurücktreten ließ, beweist nicht, daß sie keine, sondern daß sie gute Parteischriften sind. — Vgl. dagegen John, Jahrb. f. klass. Phil. VIII. Supplementband. S. 809; dafür Stern, Exkurs III in der später angeführten Dissertation.

[2]) H. Ibsens Sämtl. Werke in deutscher Sprache. Berlin 1903. I, 472f.

schreibung nicht ganz unbeeinflußt geblieben. Noch Niebuhr sieht in Katilina nur ein ausbündiges Scheusal, gegen das „Cromwell noch ein Engel war"; er nennt beide „zu ewigem Ruhme verurteilt".[1]) Erst indem man sich allmählich immer mehr von der Autorität des Sallust losmachte, gelangte man zu einer unbefangeneren Auffassung von Katilinas Person und Taten. Indessen hat sein Charakterbild lange in der Geschichte geschwankt und steht heute wohl noch nicht durchaus fest. Ich kann den Stand der Streitfrage hier nur kurz zusammenfassen und will bloß erwähnen, daß von neueren Geschichtschreibern Neumann[2]) und in fast apologetischem Sinne Ihne[3]) für Katilina eingetreten sind, während bei Mommsen der ins Riesenhafte vergrößerte Cäsar seinen gewaltigen Schatten über die ganze vorangegangene Zeit wirft und alle andern Zeitgenossen, Freund wie Feind, Katilina ebenso wie Cicero, verdunkelt und ihr Bild trübt. Bei dem großen Ansehen Mommsens aber scheint seine Darstellung, namentlich seine Auffassung Ciceros, auf die allerneusten Katilinadramen nicht ohne Einfluß geblieben zu sein. John[4]) und Stern[5]) vermitteln zwischen den beiden entgegengesetzten Ansichten und kommen damit meines Erachtens der Wahrheit am nächsten. Ich folge in meiner Darstellung namentlich Stern, der die gesamte Literatur in einer Monographie zusammengefaßt hat.

Darnach erhalten wir ein Bild von Katilina, das seine Gestalt ihrer Furchtbarkeit zum Teil entkleidet, ihr aber auch viel von ihrem Nimbus raubt.

Sallusts Hauptfehler besteht nach Stern darin, daß er die sogenannte erste Katilinarische Verschwörung vom Jahre 66 und die zweite von 63 beide dem Katilina allein zuschreibt. Dadurch gewinnt es den Anschein, als ob Katilina jahrelang mit vollem Bewußtsein auf den Umsturz des Staates hingearbeitet hätte, also ein Revolutionär aus Grundsatz und Überzeugung

---

[1]) Niebuhr. Vorträge über römische Gesch. Berlin 1848. III, 12 ff.

[2]) Neumann. Gesch. Roms während des Verfalls der Republik II, 189 ff.

[3]) Ihne, Röm. Gesch. VI, 236 ff.

[4]) C. John. Die Entstehungsgesch. der Katilinarischen Verschwörung. Jahrb. f. klass. Phil. VIII. Supplementbd. 1875/76. S. 701—819.

[5]) E. v. Stern. Katilina und die Parteikämpfe in Rom der Jahre 66—63. Diss. Dorpat 1883.

gewesen wäre. Das ist unrichtig. Katilina war ein Erzeugnis des Bürgerkrieges zwischen Marius und Sulla und der darauffolgenden Schreckensherrschaft, unter der er in einer ausgedehnten Henkertätigkeit bei der Vollstreckung der Proskriptionen die hohe Schule als Bandenführer und Mörder durchgemacht hatte. Das auf diese Weise erworbene Vermögen hatte er wie so viele andre bald durchgebracht, und er betrat nun den üblichen Weg der kurulischen Ämter, um sich neue Mittel zu verschaffen. Er gelangte auch anstandslos bis zur Prätur und saugte dann seine Provinz aus wie alle andern, brauchte aber, um vollends reich zu werden, noch das Konsulat. Hierbei legte ihm die Optimatenpartei den ersten Stein in den Weg, indem sie seine Bewerbung in einer sonst nicht üblichen Weise vereitelte, wohl weil man den zügellosen Menschen fürchtete. Für Katilina aber, der sich nach großen Ausgaben für die Wahlen vor Schulden kaum retten konnte und vor seiner völligen Deklassierung stand, war das Konsulat eine Lebensfrage, und so ging er jetzt zu den Demokraten über. Es bestand damals 66 eine weitverzweigte Verschwörung zum Sturze der Optimaten, deren Mittelpunkt Crassus und Cäsar bildeten.[1]) Um den Preis des Konsulats trat Katilina in ihre Dienste. Die Anschläge mißglückten jedoch, und Cäsar sah sich genötigt, eine andere Politik einzuschlagen, die in fortwährenden kleinen Nadelstichen gegen die Optimaten, wie dem Prozeß des Rabirius, dem Gesetz des Rullus u. a. bestand. So war Katilina wieder auf sich selbst angewiesen und höchstens einer wohlwollenden Neutralität der Demokraten sicher, dafür aber von neuem stark bloßgestellt. Er hat nun in den folgenden Jahren immer und immer wieder mit großer Energie nach dem Konsulat gestrebt, wobei er tiefer und tiefer in die sozialistischen und Umsturzbestrebungen gewisser Kreise des Volkes und der verschuldeten und herabgekommenen Nobilität geriet. Er erlitt aber eine Repulsa nach der andern und langte vor Verzweiflung schließlich beim völligen Anarchismus an. Er beschloß, wie er sich selbst ausdrückte: incendium suum ruina extinguere.

Wir sehen also in Katilina weder einen Volksbeglücker und Nachfolger der Gracchen noch einen Vorläufer Cäsars, der in

---

[1]) Vgl. Stern a. a. O. S. 16ff.

der richtigen Erkenntnis der Zeitlage bewußt nach der Monarchie gestrebt hätte, sondern einen Menschen, der, verarmt und heruntergekommen, unmittelbar vor der Deklassierung stand, einen „Desperado“, der nichts zu verlieren aber alles zu gewinnen hatte und entschlossen war, eher den ganzen römischen Staat in Trümmer zu schlagen, als selber elend zugrunde zu gehen. Es liegt kein Anlaß vor, daran zu zweifeln, daß mit der Erreichung des Konsulats und einer reichen Provinz, deren Einkünfte ihm gestattet hätten, sich zu „rangieren“, alle seine Wünsche erfüllt gewesen wären. — So sieht der Katilina der neuesten Forschung aus; jedenfalls bleibt aber immer noch das Bild einer nicht gewöhnlichen, außerordentlich energischen und kraftvollen, dabei hochbegabten Persönlichkeit übrig, deren Fehler und Verbrechen übrigens großenteils auf die Rechnung der Zeit zu setzen sind, die ihn hervorgebracht hat. Gegenüber den Bandenführern der späteren Zeit, wie Milo und Klodius, erscheint er jedenfalls bedeutend.

Im Hinblick auf die Umdeutungen, die der Katilinastoff durch die Dichter je nach ihren Absichten erfahren hat, ist es nicht ohne Reiz, eine geschichtliche Auffassung zu betrachten, die augenscheinlich durch politische Erwägungen stark beeinflußt ist, nämlich die Darstellung Napoleons III. in seiner Histoire de Jules César.[1]) Katilina erscheint bei dem gekrönten Schriftsteller durchaus als Nachfolger des Marius und Vorläufer Cäsars, und seine ausgeführten und geplanten Gesetzesverletzungen werden damit entschuldigt, daß er schließlich nichts andres getan habe, als Marius und Sulla. Das ist Usurpatorenmoral, und die Absicht ist deutlich. Man soll eine Parallele mit Napoleon III. ziehen, dessen illegitime Würde auch nicht anders zustande gekommen sei, als die seines großen Vorfahren Napoleons I. Die Stellung Cäsars zur Verschwörung behandelt Napoleon ebenfalls in dem Sinne, daß er ihm eine starke Sympathie für die Katilinarier zuschreibt.

---

[1]) Histoire de Jules César. Paris 1865. I, 320—339. Es ist sehr bemerkenswert, daß in einer Anmerkung (S. 339 ff.) aus dem Mémorial de Sainte-Hélène eine Stelle angeführt wird, nach der schon Napoleon I. durchaus günstig über Katilina dachte, ihn für den Begründer einer neuen Partei ansah und die Berichte von seinen Mord- und Brandgelüsten in das Reich der Fabel verwies. Beide Usurpatoren muß demnach eine bezeichnende Neigung zu Katilina hingezogen haben.

Da diese Frage als ein Nebenmotiv auch durch die ganze Katilinaliteratur geht, so verdient sie eine kurze Betrachtung. Die neuere Forschung nimmt den Standpunkt ein, daß eine unmittelbare Beteiligung Cäsars an der Verschwörung ausgeschlossen war, von Katilina auch wohl nicht erwartet werden konnte. Cäsar mochte ihr aber mit einer gewissen Schadenfreude ruhig zusehen, da sie einen Aderlaß für die Optimaten bedeutete und seine eigenen Ziele nur fördern konnte. Die Monarchie mußte ihm ja schließlich doch als reife Frucht in den Schoß fallen. Sein Eintreten gegen die Hinrichtung der Katilinarier läßt sich unschwer so deuten, daß er im Augenblick sie nicht völlig retten konnte, aber ihnen wenigstens das Leben erhalten wollte, um sie sicher später zu befreien, da sie bei entsprechender Bezahlung gewiß ausgezeichnete Parteigänger für ihn selber abgegeben hätten. Schließlich mußte er sie fallen lassen, um sich nicht selbst zu sehr bloßzustellen.

Auch über die staatsrechtliche Zulässigkeit der Hinrichtung sind die Meinungen auseinandergegangen. Noch Niebuhr hielt ihre Berechtigung für unzweifelhaft[1]), während Mommsen, der ausgezeichnete Kenner des römischen Staatsrechts, die Hinrichtung ohne Provokatio für einen Gewaltakt schlimmster Art erklärt und für diese feige Tat Ciceros und der Optimaten die schärfsten Worte findet.[2])

Schließlich bleibt noch ein eigenartiger Geschichtschreiber der katilinarischen Verschwörung zu erwähnen, dessen Werk schon zu den dichterischen Behandlungen des Stoffes überleitet, nämlich Prosper Mérimée. Er, der Darsteller der entfesselten Leidenschaft[3]) scheint hauptsächlich durch ästhetische Momente zur Behandlung des Stoffes angeregt worden zu sein. Denn sein geschichtliches Werk[4]) enthält hauptsächlich Darstellungen solcher Abschnitte der römischen Geschichte, in denen sich die wildesten Leidenschaften entfalteten und der ganze Staat in seinen Grundfesten erbebte, zugleich bevorzugt er Bewegungen mit sozialistischem Einschlag, wie den sogenannten Bundesgenossenkrieg

---

[1]) Niebuhr a. a. O. S. 23.

[2]) Mommsen. R. G.[5] III, 179.

[3]) Vgl. Colomba, Carmen, seine berühmtesten Novellen.

[4]) Prosper Mérimée. Études sur l'histoire romaine. Paris 1844. II, Conjuration de Catilina.

und eben die katilinarische Verschwörung. Mérimées Darstellung ist auf Grund der antiken Quellen mit äußerster Lebendigkeit geschrieben und übertrifft die Sallustische an Farbenpracht und packender Schilderung, namentlich der bedeutendsten Szenen, bei weitem. Irgend einen Einfluß Mérimées auf das zeitgenössische Drama habe ich nicht feststellen können.[1])

Gehalt des Stoffes.

Es kann bei einer geschichtlichen Persönlichkeit und ihren Taten, die in der Geschichtschreibung selbst eine so überraschend verschiedene Beurteilung und Ausdeutung erfahren haben, nicht wundernehmen wenn sie dichterisch erst recht in der mannigfachsten Weise behandelt worden ist. Liegen doch in der Darstellung der antiken Quellen selbst die verschiedensten Motive nebeneinander, so daß man nur die einzelnen Momente verschieden stark zu betonen braucht, um jedesmal ein anderes Bild zu gewinnen. Wenn man Cicero und Sallust ganz unbefangen liest, erscheint Katilina als ein von Grund aus verdorbener und verbrecherischer Mensch.[2]) Außer seinen Mordtaten in der Proskriptionszeit werden ihm die entsetzlichsten Greuel zugeschrieben: Vergewaltigungen, Unzucht mit einer Vestalin, Päderastie, Sohnesmord und noch manches andere.[3]) Zielbewußt soll er nach dem Umsturz des Staates jahrelang gestrebt, alles anarchistische und nichtswürdige Gesindel um sich geschart haben[4]), und alles das aus Lust am Bösen, aus angebornem Hang zum Verbrechen. Hier liegt also der Stoff zu einem Verbrecherdrama vor. Dieses seiner Eigenart wegen verhältnismäßig selten angebaute Gebiet der Tragöde bildet noch immer eine große Schwierigkeit für die Ästhetiker des Tragischen, und

[1]) Allerdings war mir das im gleichen Jahr 1844 erschienene Drama „Catilina romantique“ de C. E. Guichard nicht zugänglich. Dumas' und Maquets Stück verfolgt andere Zwecke. — Kürzlich hat G. Boissier eine eingehende Darstellung der Katilinarischen Verschwörung gegeben. Revue des deux mondes. Jhg. 1905.

[2]) „ingenio malo pravoque“ Sall. c. 5.

[3]) Vgl. Sall. c. 14 u. 15.

[4]) Vgl. das Sündenregister bei Cicero in Catil. II, cap. 4 u. 5.

ich muß daher etwas bei diesem Punkte verweilen. Man geht augenscheinlich hierbei zu sehr von den modernen Anschauungen unsrer sozial denkenden Zeit aus, die den Verbrecher als Schädiger der Gesellschaft und Staatsordnung jetzt wohl allgemein für eine pathologische Erscheinung ansieht, womit er jedenfalls alles Heldenhafte einbüßt, wenn er nicht überhaupt seinen ästhetischen Wert fast ganz verliert.[1]) Es hat indessen Zeiten gegeben, die den Verbrecher anders beurteilten, Zeiten, in denen der moderne Staatsgedanke und die Sorge für die Allgemeinheit das Individuum noch nicht so in den Hintergrund drängten. Man braucht nur an die Verbrechergalerie der italienischen Renaissance zu denken, die ein gut Teil der damaligen „Helden" enthält. Aber auch noch die gesamte Kunst des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts steht dem Verbrecher ästhetisch viel unbefangener gegenüber. Das Merkmal des damaligen Stils in Literatur wie bildender Kunst ist ja die unbändige Freude an allem Wilden und Gewaltigen in Natur und Menschenleben. Auf den Bildern der Zeit sehen wir mit Vorliebe alles das dargestellt: wildschäumende Wasserbäche, aufgewühltes Meer, vom Sturm gepeitschte Wälder, gewaltige Feuersbrünste in der Landschaft; daneben eine Flut der grausigsten Märtyrerbilder und Schindeszenen aus der antiken und christlichen Welt, Jagden auf wilde Tiere, heiße Kämpfe und mörderische Schlachten.[2]) In der Literatur ist es dasselbe Bild: gewaltige Eroberer und menschliche Scheusale, Tamerlan, Herodes und der Kindermord, Judith und viele andre mehr geben die Motive, die sich durch

[1]) Stendhal und Nietzsche sind die einzigen gewesen, die dem Verbrecher wieder ästhetisch gerecht zu werden suchten.

[2]) Es ist bemerkenswert, daß in dieser Zeit Katilina in der Malerei selbst zum erstenmal auftaucht, nämlich in einem Bilde des Salvator Rosa, der sich sogleich den ganzen Zauber der eigentlichen Verschwörung aneignet. (La Congiura di Catilina. Galerie Pitti Florenz. Vgl. Edition Alinari Pa 2a No. 1186.) In düsterm, matt erhelltem Gemach steht eine verwegene Jünglingsschar in Gruppen, mit sehnigen Armen, blitzenden Waffen und unheimlich funkelnden Augen, die Becher in der Hand; ein fürchterlicher Schwur scheint ihre trotzig aufgeworfenen Lippen zu bewegen: ein düsteres, echt barockes Nachtstück. — Später ist der Stoff noch von Poussin und David behandelt worden, deren Bilder ich nicht gesehen habe; von Poussin wohl wegen seiner antikisierenden Neigungen, von David wegen der Beziehungen zur französischen Revolution.

die gesamte europäische Literatur hindurchziehen. Es war dies eben damals Neuland für die Kunst. Aus den Tiefen der unteren Volksschichten mit all den Schlacken der dort herrschenden Roheit, und an Heftigkeit verstärkt durch eine die Gemüter aller Klassen aufwühlende religiöse Bewegung[1]), drang die Reaktion gegen die Renaissancekunst herauf, die das Vorrecht verhältnismäßig weniger Gelehrter und überfeinerter Intellektualisten gewesen war. Die Dichter und Künstler ziehen zum Teil selbst mit der Muskete als Soldaten durch das Land oder lassen ihr Leben bei Händeln um Dirnen in Kneipen[2]), die der Fuß eines Humanisten nie betreten hätte. Ein solches Geschlecht, dem die Freude am Grausigen zugleich die Freude am Ungewöhnlichen und Neuen war, verstand es auch, dem Verbrecher ohne moralische Bedenken gerecht zu werden. Aus diesem Geiste, obgleich geläutert, entstanden Werke wie Macbeth und Richard III., denen man Unrecht tut, wenn man allzuviel Moral zu ihrer Erklärung heranzieht. Dieser Geist lebt auch noch im französischen Pseudoklassizismus — obgleich er Hofkunst war — sicherlich im älteren Corneille mit seinen orientalischen Schauergeschichten und im älteren Crébillon. Ja etwas von diesem Geiste lebt noch im jungen Schiller, wie die Vorrede zu den Räubern, die Einleitung zum Verbrecher aus verlorener Ehre und jene bekannte Stelle im Fiesko[3]), die eine Ästhetik des Verbrechens in nuce enthält, beweisen.[4]) Und selbst Schiller drückte damit nur die Stimmung seiner eigenen Zeit aus. Im „Sonnenwirt“ von Hermann Kurz gibt es mehrere Stellen, die aktenmäßig belegt, auf jenes eigentümliche Vergnügen der Zeit an „interessanten“ Verbrechern ein bedeutsames Licht werfen.

---

[1]) In den germanischen Ländern die Reformation, in den romanischen die Gegenreformation.

[2]) Wie der englische Dichter Marlowe.

[3]) Fiesko, III. Aufz. 2. Auftritt. „Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren — es ist frech eine Million zu veruntreuen, aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen.“

[4]) Man könnte vielleicht auch jene bekannte Stelle aus der „Glocke“ heranziehen als Beweis für die stark ästhetische Wertung vernichtender Naturgewalten:

„Hoffnungslos
Weicht der Mensch der Götter Stärke,
Müßig sieht er seine Werke
Und bewundernd untergehn.“

Die letzten Reste davon liegen uns selbst noch vor in der ungeheuren Beliebtheit des unausrottbaren Kolportageromans bei den unteren Volksschichten. Das Vergnügen an dieser Art „Literatur“ ist die unterste Stufe jener Ästhetik des Verbrechers, es ist „Ästhetik des Rowdytums“. So tief wurzeln jene Gefühle in der Psyche des natürlichen, unkultivierten Menschen.

Die modernen Theoretiker des Tragischen wie Volkelt[1]), Valentin[2]) und andere stehen zu sehr im Banne der heutigen Anschauungen und der Aristotelischen Theorie von der „Verschuldung“ des Helden, um den erwähnten Tatsachen gerecht werden zu können; nur die Definition von Lipps[3]) ist weit genug gefaßt, um auch sie mit zu umfassen. Freilich hat es Zeiten gegeben, für die solche Stoffe nicht vorhanden waren, die Kunst der Hochrenaissance kennt sie ebensowenig wie die des Rokoko, und auch dem modernen Empfinden mit seinem starken ethischen und sozialen Einschlag liegen sie fern. Außerdem ist zuzugeben, daß eine gewisse Größe sowohl der Ziele als auch in der Anwendung der Mittel und eine Mächtigkeit der Leidenschaften erforderlich ist, damit ein Verbrecher ästhetisch wirke. Sind aber diese Voraussetzungen erfüllt, dann kann die Vorführung seines Schicksals, wie die jedes andern gewaltigen Menschenschicksals viele Saiten im Hörer anklingen lassen und so durch bedeutende Steigerung des Lebensgefühls wahrhaft ästhetisch wirken. Und diese Vorbedingung der Größe geht dem Katilina des Sallust, ja dem des Cicero keineswegs ganz ab. Durch die moralischen Entrüstungen beider Schriftsteller schimmert oft in einzelnen Ausdrücken ein Schein von Größe und höherer Bedeutung Katilinas hindurch.[4]) Die Unverwüstlichkeit seiner Körperkonstitution, sein hoher persönlicher Mut, seine Menschenkenntnis und die Geschicklichkeit, mit der er die verschiedensten

---

[1]) Ästhetik des Tragischen. München 1897. S. 182ff.

[2]) Das Tragische und die Tragödie. Zs. f. vgl. Lit.-Gesch. N. F. V, 347f., 378.

[3]) Der Streit über die Tragödie. Hamb. u. Leipzig. 1891.

[4]) Sallust cap. 5 u. öfter. Cicero an verschiedenen Stellen, besonders wichtig: pro Caelio cap. 5: habuit enim ille, sicuti vos meminisse arbitror, permulta maximarum non expressa signa sed adumbrata virtutum. — Es wirft übrigens ein eigentümliches Licht auf Cicero, daß er früher einmal nahe daran war, Katilina gegen eine Anklage zu verteidigen, wo dessen Schuld sonnenklar war.

Leute gewann, indem er ihre Wünsche und Schwächen klug benutzte, endlich aber seine unglaublich zähe Energie, mit der er sich gegen seine Deklassierung sträubte, und nicht zuletzt sein tapferer heldenmütiger Tod, werden von fast allen Schriftstellern lobend hervorgehoben[1]) und erregen unser menschliches Mitgefühl. Zudem hat Ibsen mit Recht betont, er habe stets Größe und Bedeutung in einem Menschen gewittert, gegen den seine mächtigen Gegner erst so spät und nur unter Aufbietung so bedeutender Machtmittel etwas zu unternehmen wagten.[2]) So kann der Katilina der Quellen sehr wohl den Stoff zu einer Verbrechertragödie im Sinne Macbeths, Richards III. und der Auffassung des 17. Jahrhunderts überhaupt abgeben.

Indessen läßt sich auch eine Schuldtragödie üblichen Stils aus dem Stoffe ableiten. Wenn man die Sitten der verderbten Zeit voraussetzt, so kann man in Katilinas Handlungen, so lange er rechtmäßig, d. h. nur mit den üblichen Wahlbestechungen nach dem Konsulate strebte, nichts besonders Verwerfliches finden. Erst darin, daß er schließlich mit Gewalt seine Zwecke durchsetzen will und das Gemeinwohl seinen persönlichen Zielen zum Opfer bringt[3]), würde man seine Verschuldung erblicken, gegen die sich dann der bedrohte Staat als höhere sittliche Macht mit aller Kraft erhöbe, so daß Katilina seine „Hybris“ mit dem tragischen Ende büßen müßte.

Endlich ist von dieser Auffassung der Weg nicht weit zu einem revolutionären Drama in tyrannos mit Katilina als idealem Freiheitshelden. Dadurch nähert sich der Katilinastoff dem Thema der Brutus-, Lukrezia- und Gracchen-Dramen, die eine besondere Gattung des Römerdramas darstellen. Man braucht nur einen Teil von Katilinas Jugendgeschichte und viele Greuel als Übertreibung der Ciceronianer hinzustellen, wie es Napoleon III. tatsächlich getan hat.[4]) Diese Auffassung erhält sogar eine bedeutsame Stütze durch den Brief Katilinas an Qu. Catulus.[5]) In

---

1) Vgl. Florus epit. II, 12. pulcherrima morte, si pro patria sic concidisset.

2) Vgl. Ibsen in der angeführten Vorrede Werke I, 472.

3) Freilich begründet durch das ihm zugefügte Unrecht ungewöhnlicher Zurückweisungen.

4) A. a. O. Vgl. S. 7.

5) Sallust c. 35, besonders die Stelle: publicam miserorum causam mea consuetudine suscepi.

diesem Schreiben behauptet er, daß lediglich Wut wegen seiner Zurücksetzung und sittliche Entrüstung über die Person derer, die die ihm vorenthaltenen Ehrenstellen besäßen, ihn zu seinem Unternehmen veranlaßt und er deshalb nach seiner Gewohnheit die Sache aller Unglücklichen und Bedrückten zu der seinigen gemacht habe. Deutet man darnach den ganzen Stoff aus, so scheitert Katilina lediglich an den gemeinen Mitteln des Cicero und stirbt mit einem Fluche gegen die Optimaten und einer Prophezeiung von Cäsars glücklicherer Nachfolge auf den Lippen.

Natürlich läßt sich das Verhältnis auch völlig umkehren, der Dichter kann sich ganz auf Seite der Ordnungsparteien stellen und aus dem Katilinastoffe einen Heldenstreich Ciceros[1]) oder ein „befreites Rom" machen, wie das Voltaire getan hat. Indessen muß das als eine Vergewaltigung des Stoffes bezeichnet werden, denn so sehr man auch sonst Katilinas anarchistisches Komplott verurteilen mag, man kann sich nicht verhehlen, daß das ästhetisch wertvollere Verhalten auf Seiten der Katilinarier liegt; Senat und Konsuln haben sich selten so feig und unwürdig gegen innere Unruhen in Rom benommen, als unter Cicero.[2])

Veränderungen in der Art der Stoffbehandlung werden sich schließlich auch daraus ergeben, ob der Dichter eine revolutionäre Tendenz verfolgte, ob das Stück also „aktuell" sein sollte, oder ob er ein historisches Drama im engsten Sinne liefern wollte. Aus diesen kurzen Andeutungen, die sich ins Einzelne führen ließen, ist zu ersehen, welche Fülle von Anregungen in dem Stoffe liegt.

Vermehrt wird die Anziehungskraft des Katilinastoffes für dramatische Dichter, namentlich in Sallusts Darstellung, durch die wertvollen, dramaturgisch wichtigen Einzelheiten. Ein Teil der Mitverschworenen, besonders Lentulus und Cethegus, sind eingehend gezeichnet, der kulturgeschichtliche Hintergrund ist breit ausgemalt, sittengeschichtliche Schilderungen[3]) sind hinein-

[1]) Das scheint übrigens doch nicht so häufig zu sein. Kein Cicerodrama, in dem ich den Katilinastoff vermutete, hat diese Annahme bestätigt. Cicero ist wesentlich der Held von Dramen, die seinen Tod behandeln (z. B. Crébillons Triumvirat) und im Römerdrama eine besondere Gruppe für sich bilden.

[2]) Vgl. Mommsen R. G. a. a. O.

[3]) Besonders das Kapitel über Sempronia, Sallust c. 25.

gestellt, an halb oder ganz ausgeführten „großen Szenen", wie den Zusammenkünften der Verschwörer, stürmischen Senatssitzungen, Entlarvung der Aufrührer und endlich einer glänzenden Schlachtschilderung fehlt es nicht. Ja eine vollständige Intrigue liegt in der Episode Curius-Fulvia-Allobroger bereits fertig vor. Und Sallust sowohl wie Plutarch fügen dazu noch eine Anzahl kleiner Anekdoten, die sich zu wirksamen theatralischen Pointen gestalten lassen, wie die Geschichte mit der Vestalin, der Bluttrunk[1]) und anderes mehr. Bei alledem aber gibt es noch genug, was bloße Andeutung geblieben ist und der gestaltenden Einbildungskraft des Dichters weiten Spielraum läßt.

Die folgende Untersuchung soll nun in chronologischer Reihenfolge, wie sie durch die natürliche Gruppierung des erhaltenen Materials sehr begünstigt erscheint, die einzelnen Dramen durchnehmen. Es wird sich dabei darum handeln, hervorzuheben, wann der Stoff den Zeitverhältnissen nach „aktuell" wird und aus welchen Gründen, ebenso, warum er zuzeiten verschwunden zu sein scheint oder bis zur Unkenntlichkeit entstellt wird. Es kommt dabei hauptsächlich auf Gewinnung typischer Beispiele an, die im vorliegenden Falle durch das geringe Material begünstigt wird. Es liegt auf der Hand, daß bei einer stoffgeschichtlichen Arbeit die Persönlichkeiten der Dichter mehr in den Hintergrund treten müssen, schon weil sie zum Teil als Künstler unbedeutend sind. Wo indessen ein Drama für die Erkenntnis des Dichters wichtiger ist als für die Stoffgeschichte, wie es bei Ibsens Jugendwerk der Fall ist, bin ich auch auf die Person und Stellung des Verfassers etwas näher eingegangen.

Die Inhaltsangaben und wörtlichen Anführungen habe ich auf das geringste Maß beschränkt, weil umfangreiche Inhaltsangaben die Darstellung undurchsichtig machen und die Grundgedanken verdunkeln, besonders aber die Schwierigkeiten der

---

[1]) Stern hat a. a. O. S. 84a an dieser Bluttrunkgeschichte ein bezeichnendes Beispiel vom Vergrößern der Überlieferung gegeben: Sallust (c. 22) erzählt das Bluttrinken mit Zweifel und Vorbehalt; bei Florus (II, 12, 4) ist es bereits volle Gewißheit; bei Plutarch (Cicero 10) wird es zum Essen von Menschenfleisch gesteigert, und Dio (37,30) übertrumpft auch das noch durch die Mär vom Schlachten eines Knaben und Verspeisen seiner Eingeweide.

Darstellung selbst sehr erhöhen.[1]) Ich glaubte aber nicht ganz davon absehen zu dürfen, weil sonst die kritische Beurteilung der Ergebnisse, namentlich bei den weniger bekannten Dramen, zur völligen Unmöglichkeit wird.

Bei den älteren und bekannteren Dramen ist die vorhandene Literatur möglichst reichlich herangezogen worden; bei den unbekannteren und neuesten Dramen fehlte sie außer kurzen biographischen Notizen fast völlig, zumal bei einigen neueren Dichtern wie Lingg, Kürnberger, ihre eigentliche Bedeutung, nach der sie in der Literaturgeschichte eingereiht werden, nicht im Drama liegt.

II. Katilina im Drama der Weltliteratur.

1. Überlieferungen in der italienischen Renaissance. — Spätrenaissance in England.

Renaissance in Italien.

Ehe Katilinas Gestalt im Drama der westeuropäischen Literaturen erscheint, können wir ein Fortleben seines Andenkens in seiner engeren Heimat Italien beobachten. Lange bevor die editio princeps des Sallust erschien (1470)[2]), spielt Katilina in der nach mittelalterlicher Gewohnheit fabelhaft ausgeschmückten Vorgeschichte von Ricordano Malespinis[3]) Istoria Fiorentina eine große Rolle. Diese Vorgeschichte, die übrigens bei Adam beginnt und die ganze antike Mythologie verwertet (Electra, Dardanus, Herkules u. a.), handelt vom 13ten Kapitel ab: „della congiura, che fe Catellino con certi Romani." Von der eigentlichen Verschwörung wird wenig berichtet und alles ganz märchenhaft ausgeputzt. Nur einige Proben. Catellino schlägt die Römer, darauf wird Fiesole (Fäsulae) von Cäsar (!) belagert, es bildet sich eine Verschwörung von Fiesolanern, die den Katilina zum Verlassen der Stadt nötigt. Man erfährt nicht, wohin

---

[1]) Methodisch ist zu bemerken, daß bei Arbeiten mit sehr großem Material durchgehende Inhaltsangaben fast unmöglich sind.

[2]) Teuffel, Römische Literaturgesch. 4, S. 387; in der 5. Aufl. I, 413 nicht mehr angeführt.

[3]) Er lebte bis etwa 1281. Ausgabe seiner Chronik bei Muratori, Rerum italicar. script. VIII, 877 ff.

er geht und wann er stirbt. Florenz wird inzwischen begründet und von Attila (!) wieder verwüstet. Schließlich kommt ein Sohn Catellinos: Uberto aus Rom, Florenz wird befestigt, er zieht ein, heiratet eine Donna d'Alisei und zeugt zahlreiche Nachkommen. Zwischendurch wird eine Örtlichkeit: „bagno di Catellino" erwähnt, und es scheint mir fast, als ob die ganze Catellinogeschichte zur Erklärung dieses Ortsnamens erfunden wäre. Immerhin mag sie auf eine örtliche Überlieferung in der Umgegend von Fäsulä, wo Katilina fiel, hindeuten, wie es ja auch eine ähnliche alte örtliche Überlieferung von der Schlacht am trasimenischen See geben soll.

Auch später aus der Zeit der eigentlichen Renaissance haben wir Zeugnisse von Beziehungen zu jenem alten Revolutionär. Viele Familien führten ihre Stammbäume auf ihn zurück.[1]) Die Verschwörer gegen italienische Stadtfürsten lasen, wie ausdrücklich bezeugt wird, im Sallust[2]), um sich für ihre Tat vorzubereiten, wie man sich überhaupt damals an berühmten antiken Mustern zum politischen Morde begeisterte.[3]) Wenn wir trotzdem in der Renaissanceliteratur keine Spuren von Katilina finden, so ist das nicht wunderbar, weil diese in den Händen von Humanisten, also feingebildeten Gelehrten war, die in der Antike das Vorbild alles Hoheitsvollen und Majestätischen erblickten. Für sie war Katilina, noch dazu ein persönlicher Feind des Humanistengottes Cicero, als Dramenheld unmöglich.

Spätrenaissance in England.

So treten denn die ersten Katilinadramen erst in der Spätrenaisssance auf, und zwar im Zeitalter der Königin Elisabeth in England. Diese kraftvolle und hochbedeutende Zeit hatte durch eine äußerst glückliche Mischung von Einflüssen auf das Geistes- und Gefühlsleben, die ihr in Renaissance und Reformation zugeströmt waren und alle geistigen Kräfte der Nation völlig aufgewühlt hatten, ihr eigenartiges Gepräge

---

[1]) Vgl. Davidsohn, Deutsche Rundschau 1903 I, 467.

[2]) Vgl. J. Burckhardt, Kultur der Renaissance I[8], 62.

[3]) Burckhardt a. a. O. S. 63, 64. — So ließen sich ja auch die Genossen des Grafen Essex am Vorabend des Aufstandsversuches ein Stück von der Absetzung König Richards II. zur Ermunterung vorspielen.

erhalten.[1]) Dabei ließ der dem Engländer innewohnende konservative Sinn die Fäden des alten Volksschauspiels nicht abreißen, und so entstand aus der Vereinigung der glücklichsten Bedingungen das reiche Leben des englischen Theaters der Elisabethanischen Zeit, das den höchsten Ausdruck in Shakespeare fand. Eine Fülle von antiken und italienischen Renaissancestoffen, von internationalen und mittelalterlichen Märchen strömte den dramatischen Dichtern zu, außerdem bot sich noch eine reiche nationale Überlieferung aus Sage und Geschichte, und dies alles gestattete eine reiche stoffliche Mannigfaltigkeit. Die einfache, aber äußerst zweckmäßig eingerichtete Bühne ermöglichte einen häufigen Szenenwechsel. So entstanden jene farbenprächtigen, ereignisreichen dramatischen Gemälde mit ihren langen Personenverzeichnissen und ihrer Fülle, fast Überfülle von Einzelszenen, die die gerade Linie der Handlung manchmal vollständig überwuchern.[2]) Es fehlte indessen nicht an einer Strömung im englischen Drama, die, augenscheinlich vom Humanismus ausgehend, im Anschluß an die Antike das Überwuchern dieser romantisch-barocken Züge bekämpfte und eine straffere klassizistisch-stilisierte Form im Drama anzubahnen suchte. Die Linie dieser Bewegung führt vom „Gorboduc", dem ersten „regelmäßigen" englischen Drama über Ben Jonson und die Verschmelzungsversuche beider Richtungen bei Dryden bis in den französischen Pseudoklassizismus bei Addison hinein. — In dieser Linie liegen auch die Katilinadramen der Zeit.

Stephen Gosson.

Gleich das erste hat einen ausgesprochenen Gegner des englischen Volksdramas zum Verfasser, Stephen Gosson, der um 1597 schrieb.[3]) In diesem Jahre wenigstens ist sein Pamphlet

[4]) Vgl. zum Folgenden: Max Koch, Shakespeare. Stuttgart (1884) besonders Kapitel III, IV und VI.

[2]) Eine stilistische Parallele findet das in der eigentümlich geschraubten Redeweise des sogenannten Euphuismus. — A. Beardsley hat diesen Tatsachen bei seinen Zeichnungen und Vignetten zu Ben Jonsons „Volpone" durch geschickte Wahl des entsprechenden bildnerischen Stils sehr geistvoll Rechnung getragen.

[3]) Vgl. Ward, A History of English dramatic Literature I[1], 114.

gegen das Theater: „The Schoole of Abuse"[1]), verfaßt, in dem er sein Katilinadrama erwähnt. Das Drama selbst muß also früher sein. Es ist nicht erhalten, und wir sind auf Gossons kurze Mitteilung angewiesen. Er erwähnt unter den wenigen (nur vier) Stücken, die er als „tollerable at sometyme" bezeichnet, auch „Catilins Conspiracies" und nennt es als das seine mit der geschmackvollen Wendung „a Pig of myne owne Sowe". Als Zweck und Inhalt des Stückes gibt er an, er habe den verdienten Lohn eines Verräters in Katilina darstellen wollen und in Cicero, der jede Gefahr voraussieht und sofort die rechten Maßregeln ergreift, die notwendige Herrschaft gelehrter Männer. Das ist höchst bezeichnend und läßt uns über die ganze Anlage des Dramas nicht im Zweifel; wir sehen hier die typische rationalistische Auffassung des gelehrten Humanisten vor uns. Auch geht daraus hervor, daß bei ihm, ähnlich wie bei Ben Jonson in seiner Meinung vom Zwecke des Dramas das „prodesse" das „delectare" überwiegt. Da Gosson eifriger Puritaner war, kann diese Auffassung auch nicht wunder nehmen.

Wilson und Chettle.

Vielleicht wurde Gosson's Drama von Robert Wilson und Harry Chettle benutzt, deren Drama „Catiline's Conspiracy" 1598 aufgeführt wurde.[2]) Es ist ebenfalls nicht erhalten. Man hat vermutet, daß von diesem Stücke wieder Ben Jonson beeinflußt worden sei, aber Gifford und Ward haben das mit Recht abgelehnt, da Jonson überall auf die antiken Quellen zurückgeht.

Ben Jonson.

Das erste vollständig erhaltene Katilinadrama ist also Ben Jonsons „Catiline his conspiracy", von der königlichen Truppe 1611 aufgeführt, im selben Jahre und 1635 in Quart, 1616 in Folio gedruckt.[3])

---

[1]) Vgl. Stephen Gosson. Stud. Oxon. The Schoole of Abuse, in Arber's English Reprints. Nr. 3 Birmingham 1868 S. 40.

[2]) Vgl. Ward a. a. O. I, 549; Gifford Works of Ben Jonson. IV, 184.

[3]) Ich benutzte: The Works of Ben Jonson, edited by Gifford-Cunnigham. London 1875, in 9 volumes IV, 183 ff.

Literatur zu Ben Jonsons Catiline: Works (Gifford) I und IV. — Ward a. a. O. I, 548 ff. — H. Taine, Histoire de la littérature

Jonson, dessen Bedeutung ja hauptsächlich auf dem Felde der satirischen Komödie liegt, hat sich dreimal in der Tragödie versucht, außer dem Katilina schon vorher mit „Sejanus his Fall“, einer glänzenden Schilderung des Tiberischen Roms, und später mit Mortimer („The fall of Mortimer“), von dem allerdings nur wenige Zeilen und das Argument erhalten sind.[1] Seine Absicht war dabei seine theoretischen Ansichten über die Tragödie in die Praxis umzusetzen und Mustertragödien im Sinne der Alten zu geben, weshalb er überall den Chor einführte. Im Sejanus hatte er nach seiner eigenen Meinung dies Ziel noch nicht ganz erreicht, den Katilina bezeichnet er aber selbst in der Widmung an den Earl of Pembroke als „a legitimate Poem“.[2] Auch er stellte der Tragödie im Grunde eine ethische Aufgabe[3]) und spricht diese für den Sejanus auch in der Vorrede aus. Beim Katilina ist wohl ebenfalls kein Zweifel, daß der Dichter den Mißerfolg seines Helden für moralisch verdient hält, aber es wird sich zeigen, in welchem Grade ihn Stoff und Quellen mit sich fortgerissen haben, so daß man diese Absicht nicht sehr merkt. Wenn man Jonsons reformatorische Absichten berücksichtigt, so muß man gestehen, daß seine Römertragödien sich neben denen Shakespeares, die ja zum Vergleich herausfordern, sehr wohl behaupten können; sie wollen nur eben etwas anderes. Der alles überstrahlende Ruhmesstern Shakespeares hat ja überhaupt den Glanz von Jonsons Dichternamen über Gebühr gemindert; sicherlich mit Unrecht. Jonson ist ein großer Dichter von reichen Gaben, wenn er auch ab und zu ein bißchen zu sehr Philolog ist und sich an schöpferischer Phantasie

anglaise² II, 98 ff. Paris 1866. — A. C. Swinburne, A Study of Ben Jonson. London 1889. — H. Reinsch, Ben Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz. 1899. — H. Saegelken, Ben Jonsons Römerdramen. Diss. Jena. 1880. — Adolf Vogt, Ben Jonsons Tragödie Catiline his Conspiracy und ihre Quellen. Diss. Halle 1903. — Herm. v. Friesen, Shakespeare-Jahrbuch X. — Ben Jonsons Drama ist ins Französische übersetzt von P. J. Dalban, Paris 1827. Vgl. Zeitschrift für Bücherfreunde V, Heft 11, Beiblatt S. 2.

[1]) Vgl. Ward I, 551.

[2]) Works IV, 185. Eine völlige Verwirklichung seines Tragödienideals erklärt er allerdings wegen seines Zeitalters und der Zuschauer für unmöglich; er sucht sich dem Ideal nur zu nähern, vgl. Reinsch a. a. O. S. 62.

[3]) Reinsch, a. a. O. S. 63.

mit Shakespeare nicht messen kann. Er nimmt neben diesem mutatis mutandis eine ähnliche Stellung ein wie Schiller neben Goethe. Sicherlich hat Swinburne recht, wenn er meint, daß, wenn man zwei Klassen von Dichtern, die „gods of harmony and creation“ und die „giants of energy and invention“ annehmen, Shakespeare seine Nachfolger unter den ersteren, Milton und Shelley nicht höher überrage als Jonson die seinen unter den letzteren, Dryden und Byron.[1]) Shakespeare ging in seinen Römerdramen auf Charaktertragödien aus, Jonson in den seinen auf die Darstellung kulturgeschichtlich treuer antiker Sittenbilder, namentlich aus Verfallszeiten, die ihm Gelegenheit gaben seine Meisterschaft in der Führung des satirischen Griffels zu beweisen und den Fehlern der eigenen Zeit den Spiegel vorzuhalten. Taine, der sich als Franzose überhaupt zu den klassizistischen Bestrebungen Jonsons hingezogen fühlt, hat diese Kongenialität des Dichters mit seinen Stoffen treffend ausgesprochen.[2])

Im Gange der Handlung und der Charakterzeichnung hat sich Jonson sehr treu, auch in Reden oft wörtlich, an seine Quellen angeschlossen. Vogt[3]) hat das Szene für Szene genau nachgewiesen, bei der Enge des Anschlusses eine dankbare Aufgabe, aber man erhält nach Durchsicht seiner Arbeit leicht den Eindruck, als ob nun Jonsons Drama ein Mosaik klassischer Stellen sei. Vogt hätte darauf hinweisen sollen, daß der „antike“ Charakter des Werkes keineswegs nur in Zitaten und treuem Anschluß an antike Quellen besteht, sondern daß der Geist des Dichters seinen Stoff völlig durchdrungen und die Einzelheiten zu einem lebensvollen Ganzen zusammengeschweißt hat. Aus der bis in die feinsten Einzelheiten gehenden kulturgeschichtlichen Treue erhellt, wie sich Jonson völlig in die antike

---

[1]) Swinburne a. a. O. S. 1.

[2]) Taine a. a. O. II, 123. Jonson trouvait dans son âme énergique l'énergie de ces passions romaines; et la lucidité de son esprit jointe à sa science profonde, impuissantes pour construire des caractères lui fournissaient les idées générales et les détails frappants, qui suffisent pour composer les peintures des mœurs.

[3]) a. a. O. vgl. das Quellenverzeichnis am Ende seiner Arbeit, wonach Jonson fast das gesamte Quellenmaterial verwertet hat.

Welt versetzt hat.[1]) Man wird unwillkürlich an Mantegnas Triumphzug des Cäsar und an die Friderizianischen Bilder Menzels erinnert, Werke von Künstlern, die auch erst in mühsamem Studium der Einzelheiten bis in die Details der Waffen und Uniformstücke hinein jene erstaunliche geschichtliche Treue erworben haben, die wir jetzt an ihren monumentalen Kulturgemälden bewundern. Man merkt auch wohl, daß Jonson seine Gelehrsamkeit nicht abgeschlossen vom Leben in einsamer Studierstube erworben, sondern das ganze bunte Treiben seiner Zeit neben den Studien kennen gelernt hat. So wie er nach der reizvollen Schilderung Giffords[2]), während er bei seinem Stiefvater als Maurer arbeitete, in der einen Hand die Kelle, in der andern den offenen Horaz hielt, so werden ihn die Bücher auch begleitet haben, als er in den Niederlanden die Muskete trug, oder als er wegen Duells im Gefängnis saß, oder hinter die Kulissen während seiner Schauspielerzeit. Sein Glaubenswechsel sowie seine Armut, in der er fast sein ganzes Leben verbrachte, aber immer aufrecht erhalten durch einen edlen und berechtigten Künstlerstolz, lassen vermuten, daß sein Leben auch an inneren Kämpfen reich war. Kein Wunder also, wenn sich dieser Schatz an Lebenserfahrung in seinen Werken bemerkbar macht.

Ich kann mich auch des Eindrucks nicht erwehren, daß sein scheinbar so ganz antiker Katilina reichliche Beziehungen zu des Dichters eigner Zeit enthält. Gestalten, wie die famose Sempronia, diese „überstudierte Lady“, die jeden Menschen nach seiner Kenntnis des Griechischen beurteilt, wodurch sogar die armen Allobroger ihrer völligen Verachtung anheimfallen, scheinen nach lebenden Modellen gebildet zu sein. Ja überhaupt die ganze Weiberwirtschaft und „Damenpolitik“ in der Verschwörung könnte, wenn sie auch in den Quellen begründet ist, recht wohl ihre Beziehungen zu der Günstlingswirtschaft und den Intrigen der Elisabethanischen Hofgesellschaft haben. Endlich war das Revolutionsthema selbst in England damals sehr zeitgemäß. Schon Elisabeth hatte sich ja auf dem Throne so

[1]) Ich erinnere nur an die Stelle im II. Akt I. Sc., (Werke IV, 224) wo er die Schwurformeln der Männer (bei Pollux) und der Weiber (bei Kastor) genau auseinanderhält.

[2]) Works I, Memoirs of Ben Jonson, S. XXVII.

wenig sicher gefühlt, daß sie erst nach der Hinrichtung der Maria Stuart ganz beruhigt war; die Essexverschwörung, die mit der Hinrichtung dieses ehemaligen Günstlings endete, lag erst zehn Jahre zurück (1601)[1]), noch näher war die Pulververschwörung (1605), die sogar mit ähnlich barbarischen Mitteln arbeitete wie die Katilinarier[2]), und auch nach ihrer Unterdrückung herrschte große Mißstimmung im Lande und Streit zwischen König und Parlament wegen der schlechten Finanzwirtschaft. So lagen die Elemente der Revolution von 1640 schon überall in der Luft, und das kann sehr wohl den Dichter mit veranlaßt haben, gerade diesen Stoff zu wählen.

Der Gang der Handlung in dem Drama ist kurz folgender[3]):

Der Geist Sullas eröffnet das Stück, hält dem Katilina seine bisherigen Schandtaten vor und fordert ihn auf, aus diesem Vorleben die notwendigen Folgerungen zu ziehen. Durch diese Geistererscheinung wird in wirkungsvollster Weise Stimmung erregt. Katilina setzt sodann seinen Plan, Rom zu vernichten, auseinander, das Motiv ist gekränkter Ehrgeiz, weil ihm der Oberbefehl im „Pontischen Kriege" nicht übertragen wurde. Hierauf wird er als liebevoller Gatte seiner Gemahlin Aurelia vorgeführt, der er mitteilt, wie er Lentulus und Cethegus für die Verschwörung gewonnen habe. Es treten nun allmählich die einzelnen Mitglieder der Verschwörung auf und, als alle versammelt sind, findet der große Eidschwur statt, und zwar mit Bluttrunk und unter den schreckenerregendsten Wunderzeichen. Die große Ansprache Katilinas ist aus Sallust glänzend übersetzt. Den Akt beschließt ein Chorus[4]) der eine Schilderung der verderbten inneren Zustände Roms gibt.

---

[1]) Sollte sich etwa durch Beziehungen auf die Essexverschwörung der eigentümliche Zug im Anfang des Dramas erklären, daß Katilina durch die Verweigerung des Oberbefehls im „pontischen Kriege" zur Verschwörung getrieben wird? Das ist nämlich von Jonson frei erfunden, die Quellen wissen nichts davon. -- Essex führte mit Howard den Krieg gegen Spanien, nahm 1596 Kadix ein und ging dann nach Irland zur Bekämpfung eines Aufstandes, wurde aber wegen eigenmächtigen Handelns zurückberufen. — Später zettelte er eine Verschwörung an und wurde als Empörer hingerichtet.

[2]) Man wollte den König und das Parlament in die Luft sprengen.

[3]) Ich gebe den Inhalt des Jonsonschen Dramas nach der Szenenfolge, weil sein Stück bei dem genauen Anschluß an die Quellen ein allgemeines Vorbild für den Gang der Handlung bietet. Ich kann mich dann bei den anderen um so kürzer fassen.

[4]) Die vier Chöre stehen in sehr losem Zusammenhange mit der Handlung, sie sind lyrische Intermezzi, wie Gifford richtig sagt: „spoken by no one and addressed to no one". Works I, 551.

Es folgt ein kurzer zweiter Akt, ein prächtiges Sittengemälde, Boudoirszenen der römischen Halbwelt, vom Dichter mit besonderer Liebe ausgeführt. Sempronia besucht die Fulvia. Beide sind Nebenbuhlerinnen, Sempronia bereits von Katilina für seine Zwecke gewonnen und eifrig für sie wirkend. Das Beisammensein wird gestört durch das gewaltsame Eindringen des Kurius, des Liebhabers der Fulvia, der eigentlich nicht mehr empfangen werden soll; Sempronia geht. Kurius versucht sich nun zuerst mit Gewalt in den Besitz seiner spröden Geliebten zu setzen, wird aber nachdrücklich, schließlich sogar mit dem Dolche zurückgewiesen. Erst als er dunkle Andeutungen von Änderung der Dinge und Erwerb großer Reichtümer fallen läßt, erwacht ihre Wißbegier, sie schmeichelt, der Preis der Hingabe ist der Verrat des Geheimnisses der Verschwörung. Der Chorus enthält ein Gebet des Volkes um Segen für die bevorstehende Konsulwahl.

Der dritte Akt beginnt mit der Schilderung der Wirkung, die die Wahl Ciceros zum Konsul und die Niederlage Katilinas auf die Parteien ausübt. Cicero macht kein Hehl aus seinem eitlen Stolze, Katilinas Wut ist durch die neue Schmach nur noch gesteigert. Nach einem Szenenwechsel verrät Fulvia in Ciceros Hause diesem die Verschwörung, wie sich herausstellt aus Eifersucht auf die wichtige Rolle, die Sempronia in der Verschwörung spielt.[1]) Cicero ergeht sich in längeren Reden gegenüber ihr und Kurius, der, herbeigeholt und vom Konsul auf seine Seite gezogen, als Spion angenommen wird. Cicero trifft dann Gegenmaßregeln gegen Katilina. Ein neuer Szenenwechsel führt in Katilinas Haus, wo ihn zunächst Cäsar weiter in seine Pläne hineinhetzt. Dann ermahnt Katilina seine Gemahlin ihn durch Gewinnung der vornehmen Frauen in seinem Plane zu unterstützen. Darauf erneute Versammlung der Verschwörer. Die Einzelheiten des Unternehmens werden besprochen, Ciceros Ermordung beschlossen, Bilder der ärgsten Greuel entworfen und ein silberner Adler des Marius zum Feldzeichen geweiht. Die Damen, die inzwischen auch getagt haben, erscheinen, Kurius verständigt unauffällig die Fulvia, die davoneilt, um Cicero zu warnen. In den letzten Szenen erwartet Cicero die Mörder, spricht sie durchs Fenster an und ermahnt sie zum Abfall von Katilina. Die Götter äußern durch Donner und Blitz ihr Mißfallen an dieser Milde und geben dem Kato recht, der energischeres Vorgehen verlangt. Der Chorus schildert die besorgte Stimmung der römischen Bürger.

Die Allobroger erscheinen in einem Gewitter am Anfang des vierten Akts. Sie tauschen ihre Klagen aus; Cicero mit seinem Anhang kommt hinzu und verweist sie an ihren Patron. Darauf folgt die große Senatssitzung im Tempel des Jupiter Stator, in der der Dichter den Cicero fast seine ganze erste Katilinaria in einer glänzenden Übersetzung[2]) halten

[1]) Dadurch hat Jonson das Motiv für Fulvias Verrat, der in Wirklichkeit wohl die Tat einer bezahlten Agentin war, fein und wirkungsvoll durch ein psychologisches ersetzt.

[2]) Proben mit Gegenüberstellung des Urtextes siehe bei Vogt, a. a. O. S. 36 ff.

läßt. Katilina entgegnet, weicht aber schließlich der allgemeinen Mißbilligung und entfernt sich unter Drohungen. Der Senat faßt das senatus consultum ultimum. Zu Hause angelangt eröffnet Katilina seinen Entschluß zum Heere abzureisen; er empfiehlt den Zurückbleibenden sich die Hilfe der Allobroger zu sichern. Cicero erfährt alles durch Kurius und legt die Gegenmine, indem er die Allobroger gewinnt und den Verrat und Überfall an der mulvischen Brücke verabredet. Die Allobroger begeben sich auch in die Versammlung der Verschwörer im Hause der Sempronia, und alles geht nach Wunsch. Der Überfall glückt, und der Konsul bekommt das Beweismaterial gegen die Verschwörer in die Hände. Der Chorus schildert das Schwanken der Meinungen in Rom für und gegen Katilina.

Der fünfte Akt versetzt uns zunächst nach Etrurien, wo Petrejus, dem Antonius den Befehl übergeben hat, seine Soldaten in feuriger Rede ermahnt. Dann werden Cäsar und Krassus vorgeführt, die durch geschickte Schachzüge ihre Mitschuld an der nun mißglückenden Verschwörung vertuscht haben, wie wir sehen, mit Erfolg, denn Cicero widersteht allen Versuchen beide in die Verfolgung einzubeziehen. Darauf werden die Verschwörer an der Hand der aufgefundenen Briefe überführt und in Gewahrsam gebracht. — Die nächste Szene (in Fäsulä) bringt Katilinas Ansprache an seine Leute. In Rom findet jetzt die bekannte große Verhandlung über die Bestrafung der Verschworenen statt, wobei Cäsar vergebens gegen das Todesurteil spricht, eine sehr lange Szene mit vielen Reden.[1]) Die Verschworenen werden gleich abgeholt und hingerichtet, da ein Volksaufstand zu ihren Gunsten droht. Während Kato den Cicero rühmt, erscheint Petrejus und gibt einen Bericht über Niederlage und Tod des Katilina in einer prachtvollen Schilderung, die den dichterischen Höhepunkt des Dramas bildet. Zum Schluß hält Cicero noch eine Ansprache an die Römer, worin er die Befreiung des Staates aus so großer Gefahr preist.

Obwohl sich der Dichter bemüht hat den Charakter seines Stückes möglichst klassizistisch und regelmäßig zu gestalten, besonders durch möglichste Vermeidung des auf der englischen Bühne so überaus häufigen Szenenwechsels[2]), so machen sich

[1]) Bei dieser Szene zeigt sich, wie vorteilhaft für Jonson seine genaue Quellenkenntnis auch in technischer Beziehung ist. Die schwierige Aufgabe die langen Reden ungezwungen zu unterbrechen wird ihm erleichtert durch eine Anekdote aus Plutarch (Kato minor 24), wonach dem Cäsar im Senate ein Brief überbracht wurde und als Kato die Verlesung verlangte, da er glaubte Cäsar dadurch bloß zu stellen, fand sich, daß es ein Billetdoux von Katos Schwester war. — Übrigens ist Jonson von allen Katilina-Dichtern der einzige, der sich diese bezeichnende und wirkungsvolle Anekdote zunutze macht.

[2]) Die Einführung des Botenberichts zur Schlachtschilderung nach antikem Muster geschah sicherlich in bewußtem Gegensatz zu den damals üblichen Schlachtendarstellungen mit fortwährendem Szenenwechsel, wie z. B. in Shakespeares „Julius Cäsar“ und „Koriolanus“.

doch romantisch-phantastische Einflüsse öfter bemerkbar. Von der Vermengung des Überirdischen mit dem Irdischen, dem sichtbaren Eingreifen göttlicher Gewalten wird ein reichlicher Gebrauch gemacht. Die Geistererscheinung Sullas wurde schon erwähnt, ebenso die Wunderzeichen[1]) bei der Verschwörung. Allerdings stammen sie zum Teil aus antiken Quellen[2]), ja die Geistererscheinung war sogar ein dem Seneka entlehntes, damals allgemein verbreitetes Kunstmittel.[3]) Der Dichter hat aber all diese Dinge doch mit deutlicher Absicht besonders gehäuft und aus gar nicht hergehörigen Quellen herbeigeholt.[4]) Das Donnern der Götter im dritten Akt und das für die stürmische Staatslage symbolische Unwetter im vierten hat er sogar ganz frei erfunden.

Starke Stilisierung zeigt sich in der Charakteristik der Personen. Jonson hat eine eigenartige aber auf medizinischen Anschauungen der Renaissancezeit beruhende Theorie der Charaktere[5]), die der sogenannten „humours“ worunter das einseitige Hervortreten einer Eigenschaft zu verstehen ist.[6]) Dies macht sich auch im Katilina bis in die Nebenpersonen hinein bemerkbar. Katilina ist immer und überall der gleiche energische, wild auf sein Ziel losstürmende Gewaltmensch, eine Entwicklung und Steigerung findet kaum statt. Cethegus ist stets der Draufgänger, Lentulus kommt immer und immer wieder mit seiner Weissagung und seinem Aberglauben, selbst den Allobrogern tischt er ihn auf. Sempronia führt unausgesetzt ihr Griechisch im Munde, und Cicero hält lange Reden, wo er geht und

---

[1]) Rückgang des Tageslichts, Feuererscheinungen, Stöhnen des Unterirdischen. — Vgl. auch das Gewitter im ersten Aufzuge von Shakespeares „Julius Cäsar“ und den Spuk im „Hamlet“.

[2]) Die Geistererscheinung aus dem „Thyest“ des Seneca, die „portenta“ bei der Verschwörung zum Teil aus anderen Quellen. Vgl. Vogt a. a. O. S. 14.

[3]) Vgl. Hans Ankenbrand, Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance. Leipzig 1906. Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie Heft 35. S. 26—28.

[4]) So aus Lucan, einer spätantiken Quelle. Vgl. Vogt a. a. O. S. 14.

[5]) Vgl. Loening, Über die physiologischen Grundlagen der Shakespeareschen Psychologie. Shakespeare-Jahrbuch XXXI, 1.

[6]) Vgl. Saegelken a. a. O. S. 6 ff. Darnach der Titel von zwei der berühmtesten Komödien, Jonsons: „Every man in his humour“ und „Every man out of his humour“.

steht.[1]) Es ist aber nicht gerechtfertigt das so scharf zu tadeln, wie Sägelken es tut[2]), denn jede Stilisierung — und auf eine solche geht Jonson offenbar aus — beruht auf einer Herausarbeitung des Wesentlichen unter Auslassung des Nebensächlichen und tut somit in gewissem Sinne der Natur Gewalt an.[3]) Da es dem Dichter zudem in Komödie wie Tragödie auf eine Darstellung von Typen und allgemeinen Zuständen ankam, so erscheint sein Verfahren ganz richtig. Auch darf man nicht vergessen, daß die Charaktere durch diese Vereinfachung an Wucht und Gewalt gewinnen, was sie an naturalistischer Lebenswahrheit verlieren.

Katilina erscheint denn auch bei Jonson als eine ins Riesenhafte gesteigerte Verbrechernatur, deren Berechtigung eben, wie schon in der Einleitung hervorgehoben wurde, in der überwältigenden Macht ihres Auftretens liegt. Dabei hat der Dichter eigentlich nichts getan, um ihm würdige Gegner zu geben. Denn Cicero macht sich mit seinen vielen schönen Reden fast etwas lächerlich, Kato und Katulus werden zu ziemlich farblosen Nebenpersonen herabgedrückt und auch das nicht sehr würdige Benehmen von Cäsar und Krassus dient nur dazu, um die Partei der Verschwörer, die die reichste Mannigfaltigkeit an kraftvollen Charakteren aufweist, in ein günstigeres Licht zu setzen.

Außerdem wird Katilina noch mit allerhand sympathischen Charakterzügen, wie der Liebe zu seiner Gattin, mit überlegener Klugheit und Menschenkenntnis, unglaublicher Energie und unbeugsamem Trotze ausgestattet, und schließlich löscht sein heldenhafter Tod, nachdem er mit größter Tapferkeit bis zum letzten Atemzuge gekämpft, viele von seinen früheren Schandtaten aus.[4]) Katilina ist also ein Verbrecher aus Ehrgeiz im größten Stile,

---

[1]) Dadurch erhalten die vielen langen Übersetzungen, zu denen den Dichter die Freude an seiner Gelehrsamkeit verleitete, eine gewisse psychologische Begründung, der Fortgang der Handlung wird allerdings sehr aufgehalten.

[2]) a. a. O. S. 7 ff.

[3]) Wir werden bei Voltaire etwas ganz Ähnliches finden. Vgl. auch Reinsch a. a. O. S. 57 ff.

[4]) Selbst sein ärgster Feind Kato bricht nach dem Schlachtbericht des Petrejus unwillkürlich in die anerkennenden Worte aus:

A brave bad death!
Had this been honest now and for his country
As'twas against it, who had e'er fall'n greater?

ein „erhabenes Scheusal", das auftritt wie eine wilde, schaurig-schöne Naturgewalt. Er wird zwar unterdrückt und vernichtet, aber nicht eigentlich überwunden, das heißt zur Anerkennung gezwungen, daß seine Gegner im Rechte sind. Im Gegenteil, die allgemein verderbten Zustände des Staates rechtfertigen sogar großenteils sein Vorgehen, fällt er doch schließlich nur der Eifersucht einer Frau und einem geschickten Spionagesystem zum Opfer. Wir haben also hier eine Darstellung vor uns, die dem Bilde der antiken Quellen von Katilina in allen seinen Teilen völlig gerecht wird, Jonsons Drama ist eine klassische Behandlung des Katilinastoffes. Es besteht eben unzweifelhaft eine innere Verwandtschaft zwischen diesem Stoffe und dem Geiste der Spätrenaissance.

---

2. Spätrenaissance und Aufklärung in Frankreich.[1])

Auch die nächsten Katilinadramen gehören noch der Zeit der Spätrenaissance an[2]) und zwar dem ausgehenden Pseudoklassizismus in Frankreich um die Mitte des 18. Jahrhunderts.[3]) Mit dem Tode der großen französischen Dramatiker Corneille († 1684) und Racine († 1699) war die Blüte der französischen Tragödie zunächst vorüber. Ludwig XIV. selbst überlebte ja den Höhepunkt seines eigenen Zeitalters und seines Ruhmes ziemlich lange. Die Frömmelei der Maintenon nährte einen kunstfeindlichen Geist, und die seit Colberts Tode (1683) immer

[1]) Literatur: Maurice Dutrait, Étude sur la vie et le théâtre de Crébillon. Bordeaux 1895. — D. Fr. Strauß, Voltaire. Leipzig 1870. — Desnoiresterres, Voltaire et la société au XVIII[e] siècle. Paris 1871. Nouv. édit. Bd. I, III, IV, VIII. — H. Jürging. Voltaires dramatische Theorien Diss. München 1885. — Henri Lion. Les tragédies et theories dramatiques de Voltaire. Paris 1895. — J. F. Laharpe. Lycée ou Cours de la Littérature. Nouv. éd. Paris 1815. — Michael Bernays, Der französische und der deutsche Mahomet. Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte. Stuttgart 1895. I, 99—361.

[2]) Man kann hier auf romanischem Boden und in dieser Zeit völliger Verwilderung der Renaissanceideen wohl geradezu von Barock reden.

[3]) The conspirators or the case of Catiline (Trag?) London 1721, (vgl. Zeitschr. f. Bücherfrde. V, 11. Beiblatt S. 2), habe ich nirgends erhalten können. Auch ist das Drama im Katalog des Brit. Museums nicht erwähnt, also keinerlei Urteil darüber möglich.

zunehmende Zerrüttung der Finanzen legte wohl anch Sparsamkeit in so kostspieligen Unternehmungen, wie das Theater war, nahe. Damit in Verbindung stand ein allgemeiner Rückgang im Geschmack des „Parterres" und seiner Ansprüche.[1]) Die dramatische Produktion selbst war auf den tiefsten Stand herabgesunken, und der Wert der einzelnen Tragödien stand im umgekehrten Verhältnis zur Menge der aufgeführten Werke. Von all den Stücken der Campistron, Lagrange-Chancel, Dauchet, Pellegrin, La Fosse u. a. hat der einzige „Manlius" des letztgenannten eine gewisse Bedeutung. Es war ein echtes Epigonenzeitalter. Man verwechselte die Fehler der großen Vorbilder, die man nachahmen wollte, mit ihren Vorzügen. Es ist bezeichnend, daß der feinere Racine mit seinen mehr antiken einfachen Formen zurücktrat hinter Quinault und dem Corneille der letzten Periode mit seinen wüsten, mit den ärgsten Barocktorheiten überladenen, Dramen. Man fand aber hier einen äußeren Apparat vor, durch dessen Wiedergabe und Übertreibung man bis zu einem gewissen Grade den Mangel einer dichterischen Persönlichkeit verdecken konnte. Corneille hatte in seinen späteren Dramen, von denen „Rodogune" durch Lessings klassische Zergliederung am bekanntesten geworden ist, ein bedenkliches Vorbild hinterlassen. Hier herrschte schon jene Vorliebe für die Überspannung der Intrige bis ins Absurde, jene Hinneigung zum „Romanesken", Unwahrscheinlichen, zu hohlem Heldentum, unnatürlichen Leidenschaften und aufgeputztem Stil, alles Merkmale, wie sie auch sonst die entartete Barockkunst aufweist. Die alte Würde wird zur leeren Pose, die großen Worte, die hochstilisierten erhabenen Reden werden zu hohlen Phrasen. Eine gespreizte Galanterie, vorgetragen in konventionellen, öden Redensarten, tritt besonders durch Quinaults Beispiel an Stelle der alten gravitätischen aber echten „amour". — Ein äußerlicher Umstand vermehrte von seiten des Publikums her das Übel. Durch den Bau des neuen Theaters wurde ein größerer Zuschauerraum geschaffen und es drangen eine Menge Leute ins Parterre ein, die, ohne dieselbe ästhetische Kultur wie die frühere hochgebildete Hof- und Kavaliergesellschaft, wahllos die schlimmsten Machwerke wegen einiger gelungener Szenen oder

[1]) Vgl. Lion a. a. O. S. VIII, ff.

wirkungsvoller Stellen annahmen. Diese Demokratisierung des Publikums, die ein Ausdruck des allmählichen Erstarkens des dritten Standes war, wirkte auch auf die Sitten in den Dramen ein, da die Dichter dem Geschmack des Publikums Rechnung trugen, und so wird die „bienséance“ häufig verletzt. Der Katilinastoff mit seinen bunten Vorgängen, Verschwörung, Blut, Mord und Brand, sowie mit seiner fertig vorgebildeten Intrige mußte diesen Dichtern sehr nahe liegen. Die Hauptschwierigkeit bildete die unumgängliche „affaire d'amour“, denn der antike Katilina ist nicht sehr verliebter Natur im Sinne der französischen Tragödie.

Pellegrin.

Ein recht abschreckendes Beispiel eines Katilinadramas aus dem erwähnten Dichterkreise ist uns in dem Stücke des Abbé Pellegrin erhalten.[1]) Der Verfasser selbst bildet schon eine eigentümliche Figur. Um seiner magern Pfründe aufzuhelfen, wandte er sich in seinen Mußestunden der Theaterschriftstellerei zu, und zwar augenscheinlich mit einigem, wenigstens äußerem Erfolge. Als nämlich der Bischof an dieser für einen Geistlichen bedenklichen Nebenbeschäftigung Anstoß nahm und ihn vor die Wahl zwischen beiden Berufen stellte, gab er sein geistliches Amt auf.[2])

Der Inhalt seines Dramas ist ein so vollendeter Wirrwarr, daß es kaum möglich ist, kurz ein klares und vollständiges Bild davon zu geben. Ich muß mich daher auf Andeutungen beschränken. Die äußerst verzwickte Intrige beruht darauf, daß Cicero seine Tochter Tullia abwechselnd dem Katilina, den er selbst wegen Umtrieben verbannt hat, zur Besänftigung anbietet, und sie dann wieder dem gallischen Heerführer Arminius[3])

[1]) Catilina, tragédie de M. le Chevalier Pellegrin. Paris 1742. Ich habe das Drama selbst nicht vor mir gehabt, sondern stütze mich auf eine genaue Analyse, die mein Freund Ferdinand Berthet, die Güte gehabt hat, nach dem einzigen auffindbaren Exemplar in der Bibliothèque de l'Arsenal in Paris anzufertigen.

[2]) Ein Witzbold hatte folgendes Epigramm auf ihn gemacht:

Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dinait de l'autel et soupait du théâtre.

[3]) Aus den Allobrogern, die schon bei Jonson als Kontrastfiguren gegen das entnervte Römervolk wenigstens andeutungsweise behandelt

zur Frau geben will, damit dieser mit seinem Heere nicht zu Katilinas Feldherrn Manlius übergehe. Auf der andern Seite sucht Katilinas eigentliche Geliebte Sempronia den Arminius in ihre Netze zu ziehen, um durch seine Hilfe ihrem Bruder Lentulus, dessen Ehrgeiz Katilina angespornt hat, zur Herrschaft in Rom zu verhelfen. Schon dieses Doppelspiel muß offenbar zu einer Reihe kaum entwirrbarer Situationen führen. Darein mengt sich nun noch allerhand barocker Zauber, wie ein Brand von Rom, den Cicero löscht, der Bluttrunk der Verschworenen natürlich, (übrigens hinter der Szene) Mord und Totschlag und anderes mehr.[1]) Bedeutsam aber ist trotz der Minderwertigkeit des Stückes die Gestalt Katilinas, da sie wieder die stilgerechte Auffassung zeigt. Katilinas treibendes Motiv ist der Ehrgeiz, seine hervorstechenden Eigenschaften List und Verschlagenheit. Um seine Zwecke zu erreichen, nimmt er eine wahre Proteusnatur an. Der Tochter Ciceros heuchelt er Liebe, dem Gallierfürsten Freundschaft (schickt ihm aber gleich darauf ein paar Meuchelmörder nach), den Lentulus macht er sich zum rührigen Parteigänger, indem er ihm vorspiegelt, daß er später die Herrschaft in Rom bekommen soll, seinen Mannschaften gegenüber spielt er den Anwalt der Unterdrückten und der niederen Klassen, und kurz vor seinem Tode hält er eine gewaltige Rede, daß er für die Idee der Freiheit (!) sterbe. Er fällt aber schließlich ebenso unüberwunden, wie der Katilina Ben Jonsons. Dem Cicero, der ihm fast wie ein Beichtvater ins Gewissen redet, entgegnet er die höchst bezeichnenden Worte:

Apprends que mes pareils, descendants chez les morts,
Emportent des regrets et non pas des remords!

Sein Unternehmen bezeichnet er selbst als „grand crime“ und den einzigen Fehler findet er darin, daß er es nicht zu Ende

---

sind, hat Pellegrin Gallier gemacht, Vorfahren der Franzosen, und in einem endlosen Diskurs mit Cicero werden die Vorzüge dieses Volkes gegenüber den Römern genügend auseinandergesetzt in schlauer Berechnung auf das französische Publikum. — Die Allobroger sind auch in den späteren Dramen, sicherlich unter Einwirkung von Tacitus' Germania, gern zu Kontrastfiguren verwendet, am wirkungsvollsten bei Ibsen, am aufdringlichsten bei Lingg.

[1]) Als Quelle für die ganz wenigen geschichtlich treu wiedergegebenen Tatsachen kann lediglich Sallust gedient haben.

führen konnte.[1]) Also bis zuletzt bleibt er der folgerichtige Bösewicht.

Prosper Joliot de Crébillon.

Sechs Jahre nach Pellegrins Drama wurde Crébillons Katilina aufgeführt. Es ist kein Wunder, daß unter Dichtern vom Schlage Pellegrins jede auch nur wenig übers Mittelmaß emporragende Dichterpersönlichkeit einen großen Erfolg haben mußte, und so erklärt es sich, daß Crébillon, der heut fast vergessen ist, zu seiner Zeit außerordentlich überschätzt wurde. In der Tat faßte er mit seiner nicht unbedeutenden dramatischen Begabung noch einmal die alten Überlieferungen des französischen Barocktheaters zusammen und brachte die Tragödie zu einer bemerkenswerten Nachblüte.[2]) Aber der Verfall ist trotzdem deutlich zu bemerken. Crébillon sieht das Erhabene durchaus im Schrecklichen und Gräßlichen, eine Geschmacksrichtung, die ihm den Namen „le terrible"[3]) einbrachte. Mord, Blutschande und andere Scheußlichkeiten bilden den Inhalt seiner Dramen. So ragt er als Vertreter des Alten in die neue Zeit hinein und hat auch die ganze Tragik eines solchen Spätlings, in der Jugend berühmt und im Alter fast vergessen zu sein, durchkosten müssen.

1674 in Dijon geboren und bei den Jesuiten erzogen betrat er, zunächst ohne Glück, mit einem gleich sehr „schrecklichen" Stoffe: „La mort des enfants de Brutus", das Theater; mehr Erfolg hatte der „Idomenée" 1705.[4]) Berühmt machte ihn sein bestes Werk „Rhadamiste et Zenobie" 1711, das vierzig Aufführungen

---

[1]) Den eigentlichen Schluß des Dramas bildet wieder die französischen Augen und Ohren angenehme Verherrlichung des „Galliers" als Retters von Rom.

[2]) Wie nahe er der Grenze einer neuen Zeit steht, ist daraus zu ersehen, daß sich in ihm und seinem Sohne Barock und Rokoko unmittelbar berühren. Der Vater zeigt in Dichtung und Leben die überkräftige etwas geschmacklose Physiognomie des entarteten Barock, der Sohn, ein geschniegelter Stutzer ist als Verfasser tändelnder und frivoler Rokokopoesie bekannt („Le sopha". 1745).

[3]) Im Anschluß an le „grand" Corneille, le „tendre" Racine, le „magnifique" Voltaire.

[4]) Der alte Boileau erteilte diesem Stücke das allerdings etwas zweifelhafte Lob: „Racine scheine es in der Betrunkenheit geschrieben zu haben"; immerhin aber eine Art Lob. (Dutrait S. 18.)

erlebte.[1]) Von da an aber trat ein Umschwung ein, ein Mißerfolg nach dem andern kam, und der Dichter geriet völlig in Vergessenheit. Da er außerdem durch Beteiligung an Laws Finanzunternehmen sein Vermögen einbüßte, so ist er namentlich in den 20er Jahren so gut wie verschollen. Später wird er dann durch seine Freunde gewaltsam wieder ans Licht gezogen und in die Akademie aufgenommen. 1732 wird er Censeur royal, 1735 Censeur de police und in dieser Stellung macht er sich Voltaire zum Feinde. Endlich wird er durch eine Hofkabale gegen Voltaire ausgespielt und erringt durch seinen Katilina noch einmal eine gewisse Berühmtheit, aber nur auf kurze Zeit. Bei seinem Tode 1762 war sein Stern bereits wieder verblaßt. Er paßte aber eben auch seiner ganzen persönlichen Erscheinung nach nicht mehr in das damalige literarische Frankreich. Alles elegante, geschmeidige, hofmännische ging ihm gänzlich ab, er konnte sich selbst bei Besuchen nicht von seiner geliebten aber damals gesellschaftlich noch verpönten Tabakspfeife trennen. Sein Geschmack hatte etwas Barbarisches, seine Manieren etwas Soldatenhaftes, Plumpes. In seinem Hause lebte er mit einer Menagerie von 10 Katzen und 20 Hunden in Unreinlichkeit.[2]) Also bot sein Privatleben ein gelungenes Gegenstück zu seinem literarischen Charakter[3]) mit seiner Vorliebe für ungebändigte Leidenschaft, Wut, Raserei und Verbrechen. Selbst in seinem Großmutsdrama „Rhadamiste“ hat dieser Großmut etwas ganz unwahrscheinlich Übertriebenes.

Darnach mußte eine Behandlung des Katilinastoffes seinen Neigungen durchaus entsprechen. So begann er auch bereits in seiner Jugend zwischen 1722 und 23 sein Drama „Katilina“,

---

[1]) Bekannt ist durch Lessings genaue Besprechung in dem Aufsatze: „Von den lateinischen Trauerspielen, die unter dem Namen des Seneca bekannt sind“ (Hempel XI, 2 411) Crébillons „Atrée et Thyeste“, der unmittelbar nach Seneca gearbeitet ist.

[2]) Seine Vorliebe fürs „Kolossalische“ zeigt sich auch in den Dimensionen seiner Maitresse, Madame de Villeneuve. Sie war 4 Fuß hoch, 3 Fuß breit mit einer riesigen Nase und boshaft funkelnden Augen. Und das in einer Zeit, wo das Frauenideal ein Muster von Zierlichkeit und zarten Formen war.

[3]) Voltaire nennt ihn oft „barbare“ und „ostrogote“.

es wurde aber erst 25 Jahre später vollendet.[1]) Da er jedoch inzwischen größere Teile daraus, die allgemeinen Beifall fanden[2]), bei verschiedenen Gelegenheiten vorzutragen pflegte, so waren die Erwartungen auf das Drama sehr gespannt. Das erklärt auch zum Teil den Erfolg, den es 1748 hatte. Dazu kam, daß der Dichter augenscheinlich gewisse Neuerungen mit diesem Stücke plante, vielleicht um seinem aufstrebenden Nebenbuhler Voltaire die Wage zu halten. Wir hören, daß er ursprünglich 6 oder 7 Akte beabsichtigte. Auch war er wohl bestrebt „moderne" Ideen hineinzubringen. So ließe sich wenigstens die als zu episodenhaft oft angegriffene Figur des Oberpriesters Probus erklären. Crébillon hat vielleicht in ihm die Beteiligung der Kirche an der Staatsumwälzung darstellen wollen, glaubt man doch in den Tiraden dieses Priesters durch das antike Gewand hindurch einen in seinen Ansprüchen verletzten hierarchischen Kirchenfürsten zu vernehmen, der mit jesuitischen Mitteln die Rebellion unterstützt.[3]) — Die „Gallier" werden auch bei Crébillon als Vertreter der Urfranzosen und ihrer Tugenden dem verderbten Römervolke gegenübergestellt. Die Sittenschilderung reißt den Dichter dabei so weit fort, daß er in diesem Drama, das offiziell vom Hofe gegen den respektlosen Spötter Voltaire ausgespielt wurde, Verse anbrachte, die als Satire auf die Pompadour gedeutet werden mußten.[4]) Es ist aber wohl nicht ratsam aus solchen Einzelheiten den Schluß zu ziehen, daß Crébillon in dem verderbten Rom eine versteckte Schilderung

---

[1]) Aufgeführt am 20. Dezember 1748. Erste Ausgabe 1749 (auf Kosten des Königs gedruckt). Vgl. Dutrait S. 535 ff. In Lessings dramatischem Nachlaß (Hempel XI, 2, 513 ff), findet sich ein Stück der Einleitungsszene übersetzt. Das Bruchstück enthält in sehr holprigen Alexandrinern 104 Verse und hört mitten in einer längeren Rede Katilinas auf. Es ist ohne weitere Bedeutung, zeigt aber doch, daß Lessing, der später an ein Spartakusdrama dachte, auch dem Katilinastoffe eine gewisse Teilnahme entgegengebracht hat.

[2]) So 1731 den ersten Akt als Antrittsrede in der Akademie.

[3]) Man könnte es auch als Satire auf die Geistlichkeit auffassen, daß Probus neben seiner politischen Wühlarbeit sich zum Gelegenheitsmacher hergibt, indem er in seinem Tempel ein Stelldichein zwischen Tullia und Katilina ermöglicht.

[4]) Vgl. über diesen pikanten Zwischenfall, der zugleich einen Beleg für Crébillons Weltungewandheit bietet, Dutrait S. 140. Die betreffenden Verse wurden auf Wunsch der Favoritin unterdrückt.

des Frankreich unter Philipp von Orléans und Ludwig XV. geben wollte, also etwa ein Seitenstück zu Voltaires Angriff auf die Kirche im „Mahomet“. Der Gedanke ist nicht ganz unmöglich, aber sehr unwahrscheinlich, obwohl der Dichter wegen seiner erwähnten Vermögensverluste durch die windigen Finanzprojekte der Krone Grund genug hatte, mit dieser unzufrieden zu sein. Wir werden also in seinem Katilina nicht ein „aktuelles“ Drama oder gar einen Vorboten der Aufklärungs- oder Revolutionsliteratur zu sehen haben, sondern lediglich eine Charaktertragödie, die Tragödie eines Revolutionärs und politischen Verbrechers.[1])

Die Quellenfrage des Stückes ist leicht zu erledigen. Die Theorie der französischen Tragödie kannte eine unbedingte Forderung der geschichtlichen Treue nicht, wenigstens nicht bis auf Voltaire. Das aristotelische ὃ ἂν γένοιτο hatte der Willkür Tür und Tor geöffnet.[2]) Ein so genaues Gemälde des alten Rom, wie bei dem „regellosen“ Ben Jonson war im Frankreich dieser Zeit nicht möglich. Zudem wissen wir von Crébillon besonders, daß er die Alten wenig las; er liebte die Romane des 17. Jahrhunderts, hauptsächlich die von La Calprenède, in deren Welt er in menschenfeindlicher Stimmung sich zu flüchten pflegte. Es ist wahrscheinlich, daß er gar keine Vorstudien zum Katilina gemacht hat, sondern bei seinem glänzenden Gedächtnis den Stoff noch aus der Schullektüre des Sallust bereit hatte. Jedenfalls schaltet er mit Namen, Personen und Örtlichkeiten so willkürlich, daß der Nachweis einer bestimmten Quelle ganz ausgeschlossen ist. Höchstens käme eine oberflächliche Benutzung des Sallust in Betracht.

[1]) Die unbeabsichtigten Parallelen des geschilderten Verfallszustandes in Rom und der liederlichen Wirtschaft der Après-nous-le-déluge-Gesellschaft zwischen den Zeilen des Katilina, erklären die auffällige Vorliebe Montesquieus für dieses im Grunde mittelmäßige Stück, und sein überschwängliches Lob. Lettre à Helvétius bei Desnoiresterres III, 259. — Der Verfasser der „Lettres persanes“ und „Grandeur des Romains“ betrachtete eben den Stoff mit vergleichend-historischem Blicke und fand darin die Beziehungen zur Gegenwart, wie auch Fürst Bismarck aus solcher Betrachtungsweise heraus 1862 sein geflügeltes Wort von den „Katilinarischen Existenzen“ prägte.

[2]) Vgl. Corneilles Vorrede zur „Rodogune“, auch bei Lessing, Hamburgische Dramaturgie 31. Stück. (Hempel VII, 186.) — Eine Ausnahme zu dem Gesagten bildet Racine, vgl. die zweite Vorrede zum „Britannicus“.

Auch bei Crébillon ist die Intrige sehr verzwickt. Katilina macht Tullia, der Tochter Ciceros den Hof[1]), in der Absicht, ihren Vater dadurch politisch zu verdächtigen. In diesen Liebeshandel mischt sich, von Eifersucht geplagt, Katilinas frühere Geliebte Fulvia hinein. Sie verkleidet sich als Sklavin und gibt so Gelegenheit zu einem „déguisement".[2]) Diese Intrige füllt einen guten Teil des Dramas aus und zeigt auch den Cicero nicht von der günstigsten Seite, indem er Tullias Beziehungen zu Katilina ausnützen will.[3]) Der schwerste Fehler des Stückes liegt darin, daß die eigentlichen Ziele Katilinas nie recht klar werden.[4]) Er spricht zwar alle Augenblicke darüber, denn die übliche Rolle des „confident" ist diesmal auf seine ganz farblos gehaltenen Mitverschworenen, den Oberpriester und die Gallier verteilt, aber immer in nebelhaften Ausdrücken. Es läßt sich nur soviel ersehen, daß Crébillon augenscheinlich bemüht war, Katilinas Unternehmen durch Hinweis auf die römischen Zustände gleichsam historisch zu rechtfertigen. Probus gibt im ersten Akte[5]) eine Übersicht über die Lage, wonach Rom von einem entarteten Senate geknechtet wird und befreit werden

[1]) Ob Pellegrin oder Crébillon der Vater dieses wenig glücklichen Gedankens war, kann ich nicht endgültig ausmachen, da ich den Text des Pellegrinschen Dramas nicht gesehen habe. Da aber Crébillons Katilina schon 10 Jahre früher in den Grundzügen bekannt war, der erste Akt 1731 in der Akademie verlesen wurde, so wird wohl Pellegrin der Entlehner sein.

[2]) Dieses „Kunstmittel" mit nachfolgender „reconnaissance" findet sich schon bei Aristoteles angeführt und hat sich in übel angebrachter Nachahmung einer großen Beliebtheit in der französischen Tragödie erfreut. Crébillon liebt es ganz besonders; von seinen 9 Dramen enthalten allein 5 eine solche Vermummung. Das zählt zu seinen romanesk-barocken Stileigentümlichkeiten.

[3]) Die erste Fassung des Katilina enthielt eine Szene, in der Cicero seiner Tochter sehr zynische Verhaltungsmaßregeln gab, nämlich Katilina von seinem Vorhaben abzubringen, ihn aber dann mit Bewußtsein um den verheißenen Liebeslohn zu prellen. — Auch dieses bei Pellegrin gleichfalls vorhandene Motiv scheint also auf Crébillon zurückzugehen.

[4]) Das hat besonders Friedrich der Große lebhaft getadelt. Lettre à Voltaire 13. II. 1749. „De plus il n'y a aucun endroit où le projet de la conjuration soit clairement développé; on ignore quel était le véritable dessein de Catilina, et il me semble que sa conduite est celle d'un homme ivre".

[5]) Akt I, Szene 2.

soll. Aber alle vorhandenen Persönlichkeiten außer Katilina eignen sich nicht zu dieser Befreierrolle. Andrerseits vertritt Cicero ebenso energisch den Standpunkt, daß er den Staat zu retten habe; und an dieser Unentschiedenheit krankt das Stück.

Von dem Charakter des Katilina, der sich von diesen verworrenen Zuständen kräftig abhebt, läßt sich indessen ein ziemlich deutliches Bild geben. Er wird uns als ein außerordentlicher Mensch geschildert (né pour l'empire ou pour la liberté). Den Aristokraten in ihm empört es, daß Cicero der Plebejer Konsul geworden ist. Die Verhältnisse in Rom drängen dem Imperium zu, es kommt nur darauf an, wer sie recht zu benutzen versteht. Katilina erscheint also hier durchaus als Vorläufer Cäsars, er stirbt auch mit den Worten: „O César, si tu vis, je suis assez vengé". — In der Wahl seiner Mittel ist er ohne jede Bedenken: er weiß sein Ziel auch mit einer Bande von Verbrechern zu erreichen. Um diese wieder im Zaume zu halten, muß er selbst zu Verbrechen und Grausamkeiten, wie dem Bluttrunk[1]) und einem Morde schreiten. Durch seine ganze Handlungsweise in ihrer Folgerichtigkeit geht etwas Großzügiges, schließlich schreckt er, zum äußersten getrieben, auch vor den letzten Mitteln, allgemeinem Blutvergießen und Feuersbrunst nicht zurück. Sein Tod ist der echte Abschluß dieses Lebens. Er ist zu stolz die sichere Gnade aus Tullias Hand anzunehmen, er stirbt in finsterem Trotze mit der Zuversicht durch Cäsar gerächt zu werden. Also auch hier noch im Kerne die Auffassung der rein ästhetischen Wertung des großen Verbrechers, noch nicht vom Rationalismus angekränkelt, freilich in der Form bereits verwildert und entartet.[2])

Voltaire.

Der Katilina Crébillons kam um die vollen 25 Jahre zu spät, die zwischen seinen Anfängen und seiner Vollendung lagen. Inzwischen hatte sich eine Wandlung des Geschmacks vollzogen.

---

[1]) Der Bluttrunk geht hier hinter der Szene vor sich, während früher in Crébillons Atreus und Thyestes die „coupe sanglante" mit dem Blute des Sohnes auf die Bühne kam.

[2]) Bei F. S. Quadrio, Della storia et della ragione d'ogni poesia Indice S. 226 findet sich folgende Angabe: Cargula, Parodia del Catilina, Trag. de Crébillon de l'Academia Francese 1748, in 8° Atto Unico in Versi. Das Werk war mir nicht zugänglich. Vielleicht handelt

Eine mächtige Reaktion gegen die Barockkultur und -kunst, die ganz in Roheit und Geschmacklosigkeit ausgeartet war, hatte sich in der Aufklärung erhoben. Auf dem französischen Theater wurde sie hauptsächlich durch Voltaire vertreten, der seit 1718 mit wechselndem Erfolge seine Dramen schrieb. Jürgens[1]) hat nachgewiesen, daß Voltaire grundsätzlich neue Wege dem französischen Drama nicht gewiesen hat, daß er selbst aus dem Pseudoklassizismus nie herausgekommen ist; auch Lessing hatte ihm das bekanntlich schon vorgeworfen. Aber es bleibt Voltaires Verdienst, die Auswüchse des damaligen Dramas, die konventionelle Galanterie, die übermäßige Verwicklung[2]), die „romanesken" Torheiten und den bei aller bombastischen Überladung hohlen Stil wirksam bekämpft zu haben. Seine eigenen Tragödien streben nach Einfachheit, möglichster Treue gegenüber der Stoffüberlieferung und zeichnen sich durch edles Pathos, reiche, aber klare Handlung und eine glänzende aber geschmackvolle Sprache aus, Vorzüge, die ihm den Beinamen „le magnifique" eintrugen. Freilich verfolgt er, namentlich seit dem „Mahomet", bei dem immer stärkeren Hervortreten seiner rationalistisch-aufklärerischen Bestrebungen, nur selten noch rein ästhetische Zwecke mit seinen Dramen: sie sind samt und sonders mehr oder weniger Tendenzstücke, und die Bühne wird ihm zur Kanzel, wie sie es für Lessing im Nathan wurde. Daher leiden auch seine Dramen an zu großer Äußerlichkeit, schematischer Charakterzeichnung und zu starker Rhetorik.

---

es sich hier um eine Pariser Parodie, wie sie von den Schauspielern der „comédie italienne" auf jedes neue Drama von Bedeutung gegeben wurde. Aufgeführt scheint sie nicht zu sein, denn weder Lion noch Dutrait erwähnen sie. Übrigens waren die Parodien seit etwa 1742 in Paris offiziell verboten worden. —

Crébillons Stück ist das letzte Barockdrama, das ich kenne. Ich habe nur noch bei Barera y Leirado Catalogo bibliografico y biografico del teatro antico español. Madrid 1860 S. 537 die bloße Angabe: „Conjuracion de Catilina" ohne Jahr und sonstige Bezeichnung gefunden, übrigens das einzige spanische Katilinadrama, von dem ich weiß. Da Bareras Werk nur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts geht, vermute ich, daß auch hier wohl eine Barockdarstellung vorliegen wird.

[1]) a. a. O. vgl. oben S. 51 Anm. 1 — siehe auch den dort angeführten Aufsatz von Bernays.

[2]) Dutrait S. IX „l'imbroglio de l'action".

Alle diese Eigentümlichkeiten weist sein Katilinadrama oder „Rome sauvée“ auf.[1]) Es läßt sich kühnlich behaupten, daß Voltaire von selbst auf diesen ihm persönlich fernliegenden Stoff niemals verfallen wäre. Die Veranlassung konnte ihm also nur von außen kommen, und das geschah durch Crébillons Drama. Voltaire mußte es erleben, daß ein Dichter, dessen Werke fast völlig vergessen waren (und zwar zum Teil eben durch Voltaires eigene Dramen), mit dem er auch persönlich schon Reibereien gehabt hatte[2]), durch eine Hofkabale[3]) mit deutlich gegen ihn gerichteter Absicht von neuem auf den Schild erhoben wurde. Ja er mußte es sogar erleben, daß diese Kabale stark genug war, um seinem Gegner einen beträchtlichen Bühnen- und Kassenerfolg von 20 Aufführungen zu verschaffen, während er selbst seine „Sémiranis“ nach einem völligen Mißerfolge hatte zurück ziehen müssen. Das verletzte aufs heftigste seine Eitelkeit. Außerdem waren Voltaires Geschmack und klassische Bildung durch Crébillons Darstellung Ciceros und des ganzen Roms wirklich beleidigt, und dieses Gefühl wurde von den meisten „Klassikern“, wie Abbé d'Olivet und anderen geteilt. Sechs Monate trug Voltaire den Gedanken an ein Katilinadrama mit sich herum, bis ihn die Konzeption wie eine Eingebung überkam und er das Stück in 8 Tagen niederschrieb.[4])

[1]) Es hieß ursprünglich Katilina, aber Voltaire änderte den Titel, weil ein Mensch wie Katilina nicht wert sei, daß ein Stück nach ihm genannt werde.

[2]) Dadurch daß Crébillon sein Censorenamt mit großer Ängstlichkeit und Prüderie handhabte und Voltaires Dramen öfter Schwierigkeiten machte, besonders bei der Sémiramis, mit der Voltaire — zunächst ohne feindliche Absicht — zum ersten Male den gleichen Stoff mit Crébillon behandelte. Crébillon hatte auch der Versuchung nicht widerstehen können eine Parodie auf die Sémiramis unbeanstandet durchgehen zu lassen, vgl. Dutrait S. 100.

[3]) Vgl. über diese Kabale und die pikanten Theaterskandale, deren Erörterung hier ohne Belang ist, Dutrait chap. XIV (S. 109 ff).

[4]) Wir gewinnen einen reizvollen Einblick in die fieberhafte Art, mit der dieser bewegliche Geist arbeitet. Im Februar schreibt er an abbé d'Olivet: „Tuum Ciceronem relegi, ut barbari Crebillonis scelus expiarem; am 3. August bricht der Gedanke an sein Drama durch, Brief an d'Argental vom 12. August: „Le 3 du présent mois, ne vous déplaise, le diable s'empara de moi et me dit: „Venge Cicéron et la France, lave la honte de ton pays“ . . . Il me fit travailler jour et nuit. En huit jours, oui en huit jours et non en neuf, Catilina a été fait.

Bei einem so reichen und bedeutenden Geiste mußten natürlich bald höhere sachliche Motive an Stelle der rein persönlichen treten. So wird aus dem Racheakt gegen Crébillon ein Unternehmen zur Reform der Bühne und des guten Geschmacks. Freilich ist von vornherein klar, daß der Katilinastoff als solcher dabei nicht unverändert bleiben konnte. Voltaire hat in seiner Vorrede zu Rome sauvée[1]) genau angegeben, was er mit dem Stücke beabsichtigte. Er will danach erstens noch einmal ein Beispiel einer „tragédie sans déclaration d'amour" geben[2]), und dann sollen die jungen Leute, die ins Theater gehen, ein richtiges Bild vom geschichtlichen Cicero erhalten. Also kein künstlerisches, sondern didaktische Probleme. Voltaire entwirft dann ein genaues Bild Ciceros, wie er ihm erscheint, mit grenzenloser Überschätzung. Indem er alles, was Cicero in seiner Ruhmredigkeit jemals sich selbst an Eigenlob gespendet hat, für bare Münze nimmt, wird ihm der große Rhetor zum Universalgenie schlechthin.[3]) Sogar zwischen Cäsar und Cicero entscheidet er zugunsten des letzteren.[4]) Er gibt selbst zu, daß es ihm auf Katilina bei weitem nicht so angekommen sei, wie auf die Gegenpartei. Mit einem deutlichen Seitenhiebe auf Crébillon weist er nach, daß die Allobroger keine Gesandten der Urfranzosen[5]) waren; er habe sie weggelassen, weil sie als unbedeutende Vertreter eines ganz unbedeutenden Volkes nicht

---

[1]) Das Werk wurde 1750 zweimal privatim im Freundeskreise aufgeführt, wobei Voltaire selbst den Cicero spielte. Auf dem Théâtre français erschien es erst 1752, im Druck 1754. — Übersetzt: „Catiline or Rome preserved." o. J, vgl. Biograph. Dramat. Lond. 1812, S. 88.

[2]) Das erste gab er mit Mérope.

[3]) Es besteht ohne Zweifel eine große innere Verwandtschaft zwischen Cicero und Voltaire und in Rome sauvée hat der Dichter seinem Liebling viele Züge von sich selbst geliehen, so daß die Zuschauer durch Ciceros Worte in Voltaires Munde (bei der Privataufführung): „Romains. j'aime la gloire et ne veux point m'en taire", durch den eigentümlichen Reiz der Situation ganz hingerissen wurden. Vgl. auch folgende Verse Katos an Cicero (I, 7) mit pikanter Beziehung auf Voltaires Stellung zum Hofe:

Ah! qui sert son pays sert souvent un ingrat.
Votre mérite même irrite le sénat;
Il voit d'un œil jaloux cet éclat qui l'offense.

[4]) „César était un grand homme; mais Cicéron était un homme vertueux"; eine für die ganze Aufklärungszeit typische Denkweise.

[5]) Wie er sagt: „ambassadeurs de nos Gaules".

würdig seien, neben Gestalten wie Cicero, Cäsar und Kato auf der Bühne zu erscheinen. Trotz aller Polemik ist er aber selbst durchaus nicht ganz unabhängig von seinem Gegner.[1]) Er hat die geschichtlich falsche Örtlichkeit, den Tellustempel aus Crébillons Stück herübergenommen, er hat auch die Figur des Nonius von ihm entlehnt und ihn zu Katilinas Schwiegervater gemacht.[2]) Um der unmöglichen affaire d'amour des Crébillonschen Katilinas mit Ciceros Tochter ein Gegenstück zu geben, hat er die Gattin Katilinas, Aurelia eingeführt, die ihren Gemahl an Vaterlandsliebe übertrifft und ihn beschämt.[3]) Auf geschichtliche Treue des Geschehens macht er selbst keinen Anspruch[4]), desto mehr aber auf Treue der Charaktere und der Sittenschilderung.[5]) Bei diesem Eifer eine umfassende Geschichtsbelehrung zu erteilen, verfällt er aber in einen schweren dramatischen Fehler. Er gibt die Personen gar oft nicht in Handlung, sondern als wandelnde Charakteristiken. So ist Cäsar nach dem Gesamtbilde seines Lebens gezeichnet, er soll durchaus „déjà César" sein, und auch Cicero und der Senat behandeln ihn bereits als den künftigen Herrscher Roms, als ob sie 15 Jahre in die Zukunft sehen könnten.[6])

---

[1]) Auch den Ben Jonsonschen Katilina kennt er, allerdings augenscheinlich nur oberflächlich, denn er tadelt ihn, daß er den Cicero eine Übersetzung der Katilinaria in Prosa halten lasse; der Gegensatz der Prosa des Konsuls zu den Versen der andern sei „digne de la barbarie du siècle de Ben Jonson". — Benutzt hat er diesen Barbaren natürlich nicht; aber an den Traum der Kalpurnia in Shakespeares Julius Cäsar II, 2 lehnt sich sein Traum der Aurelia ziemlich genau an (Acte I, sc. 4).

[2]) Auch wörtliche Anklänge finden sich. So macht er aus dem fast sprichwörtlich gewordenen Verse Crébillons:

Rien n'est si dangereux, que César qui se tait (V, 2) ein
Rien n'estsi dangereux, que César qu'on irrite (I. 2).

[3]) Anfangs war sie noch weiblicher gehalten, später aber hat er ihr so männliche Züge gegeben, daß er sie schließlich selbst d'Argental gegenüber einen „Caton en cornettes" nennt.

[4]) Tout ce que Cicéron, Catilina, Caton, Cäsar ont fait dans cette pièce, n'est pas vrai; mais leur génie et leur caractère y sont peints fidèlement.

[5]) Lion a. a. O. S. 212 sagt sehr richtig, Voltaire mache mit diesem Stücke „œuvre d'historiographe". Übrigens war er Historiographe du roi.

[6]) Vgl. zu der Voltairischen Auffassung Cäsars die etwa gleichzeitige Histoire des Conjurations, conspirations et révolutions célèbres par P. M. Duport du Tertre. Paris 1754, sonst eine schlechte Kompilation des Sallust. Es heißt dort I, 95 am Schlusse der Katilinarischen

Eine so ungeheure moralische Verstärkung, wie sie die Senatspartei in Voltaires Drama erfährt, muß natürlich die Bedeutung von Katilinas Person sehr herabdrücken. Er scheint auch in der Tat nur dazu da zu sein, damit die großen Herren Cicero, Kato, Cäsar, nicht zu vergessen das Mannweib Aurelia, sich an ihm messen und im Gegensatz zu seiner Kläglichkeit nur um so bedeutender erscheinen. Man empfindet es schließlich als Wahnwitz oder zum mindesten als eine große Dummheit, wie ein solcher Mensch es wagen kann, einen Staat umzustürzen, der von Leuten verteidigt wird, die so unendlich viel bedeutender sind als er. Die ganze Verschwörung wird so zu einem großen Unsinn, weil sie völlig aussichtslos sein muß; Voltaire hat eben hier wieder einmal, wie auch sonst mitunter, in seiner Ciceromanie den Bogen beträchtlich überspannt. Durch das völlige Zusammenbrechen beim Abfall seiner Gattin erscheint Katilinas Charakter noch kläglicher, und die ganz nutzlose Grausamkeit des Mordes an seinem Schwiegervater raubt ihm den letzten Rest von Achtung. Der Rationalismus hat Voltaire ganz aus dem Geleise gebracht, und im Eifer historisch zu sein, wird er so unhistorisch wie nur irgend möglich, indem er den Cicero alles Ernstes als den bedeutendsten Menschen des damaligen Roms hinstellt. Er traut ihm sogar die Fähigkeit zu, durch die Macht seiner Persönlichkeit die Charaktere andrer umzuändern. Mit Erstaunen vernehmen wir aus Ciceros Munde die Worte:

Catilina lui-même, à tant d'horreurs instruit,
Eût été Scipion, si je l'avais conduit.[1])

Man weiß nicht, ob das eine größere Schmeichelei für Cicero oder für Katilina ist. Den Katilina, wie er in Voltaires Drama lebt, hätten jedenfalls alle Ciceronen der Welt nicht zum Scipio gemacht. — In dieser Äußerung offenbart sich aber die der ganzen Aufklärung eigentümliche Überschätzung vom Werte der Erziehung; man sah schließlich im Bösewicht nur einen schlecht erzogenen Guten. Erst unsere Zeit löste diese lange herrschende

---

Verschwörung: „cette capitale du monde trouva dans César un mauvais citoyen, qui plus heureux que Catilina, détruisit la liberté publique, et devint le Tyran de sa patrie".

[1]) Acte V, sc. 3, vorher heißt es von Cäsar:
S'il n'est pas vertueux, ma voix le force à l'être.

Theorie ab durch die Theorien vom Verbrecher als einer „sozialen Naturerscheinung" sozusagen[1]), oder als einer pathologischen Erscheinung.[2]) Wir werden indessen einer der Voltaireschen Auffassung im Kerne verwandten noch begegnen.

So hat es Voltaire durch Übertreibung seiner im Grunde löblichen Absicht erreicht, daß im Vergleich zu seinem Drama schließlich Crébillons Stück ein beinahe richtigeres Bild der Zeiten und Sitten gibt.[3]) Daher auch das angeführte begeisterte Urteil von Montesquieu. Freilich als Drama an sich, besonders was Form und Sprache betrifft, ist Voltaires Rome sauvée ein viel besseres Stück als Crébillons Katilina; es beweist aber schlagend, daß die Weltanschauung der Aufklärung dem eigentlichen poetischen Gehalt des Katilinastoffes nicht gerecht zu werden vermochte, da ihr überstarkes ethisches Empfinden der rein ästhetischen Würdigung eines solchen Problems im Wege stand.[4])

---

3. Strömungen des 18. Jahrhunderts in Schuldrama, Totengespräch und Oper.

Während nach Voltaires Drama in der Aufklärungszeit keine weiteren Katilinatragödien nachzuweisen sind, habe ich den Stoff in einigen dramatischen Nebengattungen mehrfach in typischer Weise behandelt gefunden.

---

1) Zuerst meines Wissens vertreten durch den Schwaben Friedr. List.

2) Vertreten besonders durch Lombroso.

3) Das Theaterpublikum gab sogar zum Teil Crébillon Recht. Voltaire selbst täuschte sich nicht darüber, daß sein Stück dem herrschenden verliebten Rokokogeschmack nicht entgegenkäme. Vgl. Préface de Rome sauvée: „. . . et une seule scène entre César et Catilina était plus difficile à faire que la plupart des pièces où l'amour domine. Mais le cœur ramène à ces pièces et l'admiration pour les anciens Romains s'épuise bientôt. Personne ne conspire aujourd'hui et tout le monde aime.

4) Eine Bemerkung Grillparzers zu Voltaires Rome sauvée in den Studien zur französ. Lit. Werke 4, XVI, 128, die mir erst nach Abschluß dieses Abschnittes bekannt wurde, bestätigte mir in erfreulicher Weise mein Urteil über Voltaires Stück. Grillparzer urteilt noch viel schärfer und mit ironischem Spott. Die innere Charakterähnlichkeit zwischen Voltaire und seinem Cicero ist auch ihm aufgefallen; über die Figur des Cäsar macht er die witzige Bemerkung; „er lese Kollegien über sich selbst."

Schuldramen.

Den Geist der Aufklärung bei noch barocker Form zeigen die vorhandenen Schuldramen.

Einen Übergang zu den eigentlichen Schuldramen bilden zwei rhetorische Schulakte des 17. Jahrhunderts an schlesischen protestantischen Gymnasien, und zwar am Breslauer Magdalenengymnasium (19. September 1658) und am Görlitzer Gymnasium (21. August 1669).

Breslau (Magdalenaeum).

Bei dem Breslauer Aktus[1]), von dem nur ein Programm erhalten ist, handelt es sich um eine Art „Sallustaufführung", das heißt die Sallustische conjuratio Catilinae ist in Teile zerlegt und wird mit Sallusts eignen Worten (ipsius autoris stilo) von über 40 Rednern nacheinander vorgetragen. Die Verschwörung wird in drei „Stadien" eingeteilt. 1. Antegressa. 2. Gesta ipsa. 3. Consecuta. Auf jedes Stadium entfallen mehrere Narratores historici, die die Ereignisse und Zustände beschreiben und ein bis zwei Oratores politici, die die betreffenden im Sallust wiedergegebenen Reden des Katilina, Cato und Cäsar vortragen. Zum Schluß treten Gnomologi (Monita Ethica & Axiomata Politica recitaturi) auf, auch wieder nach den drei erwähnten Stadien gegliedert. Da der Inhalt der gnomischen Reden nicht angegeben ist, und die vom Rektor und Professor M. Valentin Kleinwechter verfaßte Einleitung rein philologisch gehalten ist, läßt sich nicht sagen, ob eine didaktische Moral aus dem Vorgetragenen gezogen wurde. Im großen und ganzen scheint es sich nur um eine öffentliche rhetorische Übung der Schüler ohne dramatische Form zu handeln, denn das Titelblatt verzeichnet als Zweck der Übung: Elocutionis elegantis commendandae, actionis convenientis (Gebärdensprache) conformandae, memoriae vigentis exercitandae gratiâ.

---

[1]) 4 Seiten Folio. Druck. Breslauer Stadtbibliothek Titel: J. N. J. — C. Sallustii Crispi — Catilina — Qualem, — Quolibet in Populo videas, quocun q'; sub Axe — in actu publico — Gymnasii Uratislav. Mar. Magdalenaei; — Praeter observanda Rerum gravissimarum Momenta, — Utilissimaq'; ad omnem Vitam Monita; — Elocutionis elegantis commendandae — Actionis convenientis conformandae — Memoriae vigentis exercitandae — gratiâ, — Ipsius Autoris Stilo — Ad. D. XIX. Septembr. Anno CIƆIƆCLVIII. — Horis ab VIII antemeridianis — representandus. — Wratislaviae, Typis Baumannianis exprimebat Gottfried Gründer.

Görlitz.

Einen schon halbdramatischen Charakter trägt der Görlitzer Aktus. Der vollständige Text der Reden ist handschriftlich in einem Sammelbande der Milichschen Bibliothek in Görlitz (handschriftliche Schulaufführungen und gedruckte Programme)[1]) Fol. 368—410 erhalten. Auch hier ist der Zweck einer rein rhetorischen Übung unverkennbar (actus oratorius Sallustianus, besagt der Titel). Ein Schritt weiter zur dramatischen Form hin ist dadurch getan, daß nur diejenigen Sallustetellen zugrunde gelegt werden, an denen Reden gehalten oder Vota abgegeben werden.[2]) Auch wird das Ganze etwas einheitlich zusammengefaßt, indem Peitho, die Göttin der Beredsamkeit, jeden einzelnen Redner auffordert seinen Part herzusagen. Zum Schluß gibt sie eine allgemeine Kritik in vierzeiligen Alexandrinerstrophen.[3]) Die Reden schließen sich sehr genau an den Sallusttext an, jeder Rede folgt eine lateinisch gehaltene „imitatio", meist auch noch eine deutsche „Metaphrase". Der Charakter rein rhetorischer Übungen ist nirgends zu verkennen. Nur das Thema der einen Imitatio (Fol. 401) ist bemerkenswert, es lautet nämlich: J. N. J. Orationis quâ Caesar â Consule Sententiam rogatus de Conjuratorum Poena perpetuum Carcerem iisdem decernit, Imitator pro Anglorum Rege Carolo Stuardo. Hier wird also auffälligerweise auf Zeitereignisse, die nur ca. 20 Jahre zurücklagen, Bezug genommen.[4]) Aber auch nur diese Tatsache an sich ist

---

[1]) Vgl. Anhang I: Titel, Schlußverse der Peitho und Epilog.

[2]) Katilinas Anrede an die Verschworenen; die Senatsberatung über das Todesurteil; Katilinas Rede an seine Soldaten.

[3]) Man kann hier an Nik. Frischlins „Helvetiogermani" erinnern, die auch aus dem Bedürfnis entstanden sind, die auf die Dauer etwas eintönigen rhetorischen Schulübungen durch dramatische Form anziehender zu gestalten.

[4]) Man geht wohl nicht fehl, wenn man hierbei eine Beeinflussung durch den „Carolus Stuardus" des Andreas Gryphius vermutet. 1657 war die erste Ausgabe dieses Dramas in der Gesamtausgabe von Gryphius' Schriften erschienen, 1663 die zweite Fassung mit der Fairfax-Episode. Dieses Motiv könnte obige Rede veranlaßt haben, denn auch in der Intrige des Fairfax und seiner Gattin handelt es sich um einen Versuch, des Königs Geschick abzuwenden. Eine der obigen ähnliche Rede wird allerdings im „Carolus Stuardus" nicht gehalten, aber der Vorschlag, den König an Stelle der Todesstrafe dauernde Kerkerhaft erdulden zu lassen,

wichtig, der Inhalt der Rede besteht in gleicher Weise aus den üblichen Redefloskeln und Beispielen im engsten Anschlusse an Sallust. Zum Beweise führe ich den Schluß der Rede an, in dem mutatis mutandis genau Cäsars Vorschläge aus Sallust wiederholt sind.

Minime tamen placet Regem dimitti et augeri potestatem ejus: sed ita censet Superior Parlamenti Domus, aerarium regium publicandum, Regiam venalem in tabula exponendam, Regem vero in vinculis per Castella, quae maxime viribus valent ad finem vitae habendum, aut eundem etiam in remotam aliquam Insulam deportandum esse, neu quis de regiis rebus postea ad Regem quid referat, neve cum eo agat. Qui vero aliter fecerit, cum existimamus contra Rempublicam et Libertatem Patriae facturum.

Salzburg.

Das erste richtige Schuldrama ist eine Benediktineraufführung in Salzburg vom Jahre 1749. „Catilina Ambitionis Victima". Erhalten ist nur das Programm.[1])

Aus der deutschen Inhaltsangabe ist der Inhalt einigermaßen zu ersehen. Er ist sehr dürftig, die Quellen sind nur

---

findet sich. Vgl. Carolus Stuardus in der Ausgabe von Palm. Bibl. d. Stuttg. Lit. Ver. I. Abhandlung Vers 141—144.

Gemahlin: Ich bitt, um was ihm leicht zu tun . . .

Fairfax: Ums Königs leben?

Gemahlin: Recht, doch so daß er sich durchaus nicht könn erheben,

Noch wider reich, noch uns . . .

Fairfax: Ich hör es, was sie mein;

Sie wil, daß Karl vergeh in langer Kercker pein.

Über das Aufsehen, das der englische Königsmord in ganz Europa machte und den Widerhall in der Literatur vgl. Palm a. a. O. S. 346 f.

[1]) Die Verwaltung der k. k. Studienbibliothek in Salzburg gestattete mir freundlichst die Benutzung ihres Exemplars. Es sind 10 unpaginierte Seiten in 4°, Titel, Argument und Szenenangabe, erst lateinisch, dann deutsch. Hierauf lateinischer Text der Chöre und Personenverzeichnisse. — Der Verfasser ist nicht genannt, nur der Komponist der Chöre Eberlein, Erzbischöfl. Kammermusikus. Die Vorstehung der Stiftsbibliothek von St. Peter in Salzburg teilte mir auf Befragen in liebenswürdiger Weise mit, daß im Stift auch nur das Datum der Aufführung, der Verfasser aber nicht bekannt sei.

Vgl. H. F. Wagner, Theaterwesen in Salzburg. (Salzburg 1893) S. 38. Vollständigen Titel und deutsche Inhaltsangabe siehe Anhang II.

ganz oberflächlich benutzt.[1]) Kato und Cäsar fehlen völlig, ebenso alle Frauenszenen, was freilich in einem katholischen Schuldrama erklärlich ist, obwohl das eingeschobene „Lust-Spill“ eine Frauenrolle hat. Noch ein Wort über die Chöre, da über sie aus dem mitgeteilten Programm nicht genügend zu entnehmen ist. Sie sind melodramatisch gehalten und werden in schwülstigen Tiraden von jenen barocken allegorischen Figuren vorgetragen, die an Gestalten erinnern, wie sie in den Ordenskollegien mit überlebensgroßen Leibern und Gliedern in weitausladenden Bewegungen Wände und Decken zu zieren pflegen. Der Inhalt der Chöre erläutert durch mythologische Beispiele in allegorisierender Weise die Ereignisse der Verschwörung, die mit der Gigantomachie in Parallele gesetzt wird. Die Einfügung des „Lust-Spills“, einer Bauernkomödie, ist als Zugeständnis an den des Lateins unkundigen Teil des Publikums zu verstehen. Der szenische Apparat muß nach den vielen auftretenden Soldaten (38) und den szenischen Bemerkungen zu schließen[2]), bedeutend gewesen sein. Dem allgemeinen Gehalte nach steht dieses Drama dem Geiste der Aufklärung nahe, trotz aller barocken Außenseite: Cicero wird gerühmt, Katilina in moralisierender Absicht als abschreckendes Beispiel hingestellt, „ein Opfer der Ehrsucht“.

Breslau (Elisabetan).

Auf einem etwas höherem Standpunkte steht das protestantische Schuldrama von Karl Benjamin Stieff, Prorektor am Elisabetan zu Breslau, vom Jahre 1782: Catilina usw.[3]) Drama Germanico — Poeticum.[4]) — Der Verfasser gibt in der Vorrede an, daß er diesen Stoff aus geschichtlichen Gründen gewählt

[1]) Am Schluß des lateinischen Arguments werden Sallust und Florus als solche angegeben.

[2]) z. B. Mare fluctus ciet; mare vehementissime commovetur; apparet stella rubra; Castor equo insideus et per aëra raptus sternit honorum monumenta, fugatque Genium Ambitionis, letzteres bezeichnend für das Herabfahren, öfter Herabsausen göttlicher und überirdischer Gewalten (Gottvater oder Engel), das auch auf den Barockbildern so überaus beliebt ist.

[3]) Programm 8 unpaginierte Seiten Folio. Titel, lateinische Einleitung, lateinische, dann deutsche Inhaltsangabe. Breslauer Stadtbibliothek. — Vollständigen Titel und deutsche Inhaltsangabe vgl. Anhang III.

[4]) Also in deutschen Versen, wohl Alexandrinern.

habe, weil er handlungsreich sei, und dann weil ihn die widersprechenden vielen Quellen angeregt hätten, schließlich weil er auch viele Schüler als Schauspieler verwenden konnte. Crébillons Katilina kennt er und tadelt ihn als zu ungeschichtlich, besonders wegen Katilinas Liebe zur Tochter seines Todfeindes Cicero. Um ähnliche Fehler zu vermeiden, gibt sich Stieff ausgedehnten Quellenstudien hin. Außer neueren Geschichtswerken wie Rollin, Middleton[1]), Boysen, Goldsmith und Duport[2]) nennt er Sallust, Plutarch, Cicero, Florus und Dio Cassius. Das im Anhang mitgeteilte deutsche Programm wird ein Bild des Dramas geben. — Aus den dort beschriebenen Vorgängen und angeführten Personen geht hervor, daß sich der Verfasser ziemlich genau an den Gang der Ereignisse gehalten hat. Barocke Zutaten finden sich auch bei ihm noch in den allegorischen Gestalten der Zwischenaufzüge. Die moralisch-didaktische Absicht des Ganzen im Sinne der Aufklärung ist aus den Themen der eingefügten Reden unschwer zu erkennen.

Totengespräche.

Solche lehrhafte Absichten finden wir mit der Person Katilinas auch in den erhaltenen Totengesprächen verknüpft. Häufig tritt er allerdings in diesem eigentümlichen Nebenzweige der dramatischen Literatur[3]) nicht auf.[4]) Ursprünglich zu satirischen Zwecken von Lukian (wahrscheinlich im Anschluß an die Nekyia des Homer) erfunden, nimmt das Totengespräch in der späteren Literatur alle möglichen Schattierungen an.

Fénélon.

Die weit verbreitete didaktische Richtung geht auf Fénélon zurück, dessen Dialogues des morts, composés pour l'éducation de Mgr. le Duc de Bourgogne 1710 schon im Titel ihren lehrhaften Zweck verraten. Bei ihm findet sich auch Katilina als

---

[1]) Vgl. S. 55, Anm. 3.

[2]) Vgl. S. 41, Anm. 6.

[3]) Vgl. Joh. Rentsch. Lukianstudien. Progr. Plauen 1895. Darin: II. Das Totengespräch in der Literatur. S. 15—40.

[4]) Zu den Lieblingsgestalten der Totengespräche an antiken Helden: Alexander, Diogenes, Timon, Solon, Sokrates, Xerxes, Cäsar u. a. gehört Katilina nicht.

Nebenperson in einem Gespräche zwischen Sulla, Katilina und Cäsar.[1]) Sulla und Katilina wollen den Cäsar warnen nach der Tyrannis zu streben: Sulla habe klüglich auf die Alleinherrschaft freiwillig verzichtet, nachdem er sie eigentlich schon errungen, Katilina habe beim Streben darnach kläglich Schiffbruch erlitten. Cäsar tadelt Sullas Vorgehen als Torheit; den Katilina weist er ab, da dieser mit schmutzigen Mitteln nach der Herrschaft gestrebt habe. Für die Auffassung der Gestalt Katilinas ist aus dem kurzen Gespräch wenig zu entnehmen; höchstens daß von seiner Art Umsturzpläne auszuführen in sehr wegwerfendem Tone gesprochen wird.[2])

C. E. v. Kleist.

Bedeutsamer ist das andere erhaltene Totengespräch von Christian Ewald v. Kleist (1759)[3]), das uns wieder mitten in die Anschauungen des 18. Jahrhunderts führt und zwar bis nahe an die Schwelle der großen deutschen Literaturbewegung. Das kleine Werk war für die Zeitschrift „Der neue Aufseher" bestimmt, die Kleist mit Gleim herausgeben wollte[4]), und stellt Betrachtungen über die moralische Wertung eines großen Verbrechers im Gewande des damals gerade äußerst beliebten[5]) Totengesprächs an. — Katilinas blutiger, arg zerfetzter Schatten will von Charon übergesetzt sein, und gerät mit diesem in ein Gespräch. Er berichtet, er sei von verletztem Ehrgeiz getrieben, weil ihm verdiente Ehrenstellen vorenthalten wurden, zur Gewalt geschritten; „so groß wie Cäsar, nur nicht so glücklich".

---

[1]) Dialogue XLI. Thema: Les funestes suites du vice ne corrigent point les princes corrompus. Oeuvres de Fénélon Paris 1826 IX, 199 ff. Es ist kein echtes Totengespräch, sondern eine sogenannte ἀνάβασις, ein Gespräch zwischen Lebenden und Toten, die aus dem Hades kommen, um ihre Weisheit an den Mann zu bringen. — Bei Fénélon finden sich sogar Gespräche von Sterbenden mit Lebenden als Totengespräche. (Bayard u. d. Connétable.)

[2]) Flatter la jeunesse, la corrompre par des plaisirs, l'engager dans les crimes, l'abîmer par la dépense et par les dettes, s'autoriser par des femmes d'un esprit intrigant et brouillon.

[3]) Ewald v. Kleists Werke Hempel I, 306 und 307. „Charon und Katilina, ein Gespräch." Aus dem Nachlaß.

[4]) Brief an Gleim vom 27. April 1759. Werke II, 559.

[5]) Vgl. Rentsch a. a. O. S. 33 ff.

Charon meint, er sei „ein außerordentlicher Mann, wie alle berühmten Räuber auch waren, aber kein großer Mann; denn dieser muß zugleich redlich und tugendhaft sein.“ Zum Schluß faßt er sein Urteil dahin zusammen: „Ein ganz besonderer Mann! Du hättest den Galgen oder den Thron verdient, Katilina.“ Man wird unwillkürlich an die Seite 42 angeführten Verse Voltaires erinnert, wonach Katilina durchaus die Möglichkeit gehabt hätte, bei richtiger Leitung ein Scipio zu werden. Es ist eben die typische Auffassung des 18. Jahrhunderts, dessen ästhetische Wertung der „Größe“ immer einen stark moralischen Beigeschmack hat.[1])

Wie sehr diese mit der Milch eingesogenen aufklärerischen Anschauungen auch noch den jungen Stürmern und Drängern angehören, mögen zwei bekannte Stellen bei Schiller[2]) und Goethe beweisen. Die Vorrede zu den Räubern (Ostermesse 1781) enthält folgende Sätze zur Charakteristik Karls: „Ein Geist, den das äußerste Laster nur reizet um der Größe willen, die ihm anhänget; um der Kraft willen, die es erheischet; um der Gefahren willen, die es begleiten. Ein merkwürdiger, wichtiger Mensch, ausgestattet mit aller Kraft nach der Richtung, die diese bekömmt, notwendig entweder ein Brutus oder

---

[1]) So wettert auch Klopstock gegen den Typus des „Eroberers“, dessen Größe man weniger empfand als seine moralische Angreifbarkeit.

[2]) Die Gestalt Katilinas selbst muß den jungen Schiller lebhaft beschäftigt haben, denn er erwähnt ihn außer an der hier angeführten Stelle noch zweimal in seinen Jugendwerken. Max Koch hat erst kürzlich auf diese bedeutsame Tatsache hingewiesen: Schillers Beziehungen z. vgl. Lit.-Gesch. in Stud. z. vgl. Lit.-Gesch. Bd. V. Ergänzungsheft S. 19 (1905). — Die erste Erwähnung findet sich in der Rede ob Güte, Leutseligkeit und Freigebigkeit zur Tugend gehörten (1779; Krit. Hist. Ausg. I, 64 Z. 21). Hier wird „Katilinas Mordbrennerey“ zusammengestellt mit Ravaillacs Königsmord, Taten, die in ihrer öffentlichen Schande noch weniger verwerflich seien, als „verlarvtes Laster“. — Die andere Stelle findet sich in dem „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ (1780; I, 116 Z. 18 ff). Hier wird Katilina sogar mit Fiesco zusammen genannt als Beleg dafür, daß „Zerrüttungen im Körper auch das ganze System der moralischen Empfindungen in Unordnung bringen können“ und daß „ein durch Wollüste ruinierter Mensch leichter zu Extremis gebracht werden kann, als der, der seinen Körper gesund erhält“.

ein Katilina zu werden.[1]) Unglückliche[2]) Konjunkturen entscheiden für das zweite, und am Ende einer ungeheuren Verirrung[2]) gelangt er zu dem ersten." Später nennt er ihn dann einen „seltsamen Don Quichotte", den wir „verabscheuen[2]) und lieben, bewundern und bedauern".[2]) Die Übereinstimmung mit Kleist und Voltaire ist ganz deutlich, andrerseits hebt Schiller das ästhetische Moment bedeutend stärker hervor und weicht so von den beiden andern auch wieder ab.[3])

Sehr nahe verwandt mit den gekennzeichneten Anschauungen ist für mein Empfinden selbst der Ausruf des Mörders in der Schlafzimmerszene der ersten Fassung des Götz[4]): „Gott, du machtest sie so schön, und konntest du sie nicht gut machen!" — Auch hier wieder das „Machtweib" Adelheid mit einem moralischen Fragezeichen versehen; selbst der Schönheit (nicht nur der Kraft) fehlt zu voller Befriedigung die moralische Güte.[5]) — Ich muß mir leider aus methodischen Gründen versagen, diesen reizvollen Andeutungen weiter nachzugehen, da sie mit dem eigentlichen Thema der Untersuchung zu lose zusammenhängen. Es kam mir lediglich darauf an, die Fäden zu zeigen, die von einer der oft widerspruchsvollen geistigen Strömungen des 18. Jahrhunderts zu einer anderen hinüberlaufen.[6])

Oper. Giambattista Casti.

In einen völlig anderen Ideenkreis des an Gegensätzen so reichen 18. Jahrhunderts, in eine Welt jenseits von Gut und Böse, in das typische Rokoko, versetzt uns die einzige erhaltene

[1]) Hier dieselbe Alternative wie bei Voltaire und Kleist.

[2]) Hier an diesen vier Stellen die Moral!

[3]) Vgl. Einleitung S. 11.

[4]) Im „Jungen Goethe" II, 195 vorletzte Szene.

[5]) Von andern Totengesprächen ist mir nur noch bekannt geworden eine „Höllenvision" in Dramatisches von Luise Wohl. Dresden und Leipzig 1902, in der unter 20 Geistern, die der Teufel nach ihren Schicksalen ausfragt, auch Katilina auftritt als wüster Triebmensch, vom Teufel deswegen als ganzer Kerl belobt. Ich erwähne dieses im übrigen klägliche Machwerk lediglich der Vollständigkeit wegen.

[6]) Näheres über die Figur Karl Moors und die Herkunft des ganzen Typus von Miltons Satansgestalt findet sich bei Heinr. Kraeger „Der Byronsche Heldentypus": Forschungen zur neueren Literaturgeschichte herausgegeben von F. Muncker, Berlin 1898. VI, 15 ff.

Katilinaoper: „Catilina“, dramma, di Giambattista Casti[1]), 1792 von Salieri komponiert.[2]) Der echte Geist des Rokoko, dem nur „erlaubt war, was gefällt“, dem nichts heilig war als die Liebe, der alles andre mit seinem übermütig-geistreichen, aber zersetzenden Witz und Spott übergoß, mußte sich natürlich auch der Antike gegenüber ganz respektlos verhalten. Und so sehen wir in der Tat damals alle antiken Götter, Heroen, Kriegs- und Geisteshelden entweder zu verliebten girrenden Seladonen oder zu komischen Figuren werden. Andrerseits übte freilich der Reichtum der antiken Sagen- und Geschichtswelt an den pikantesten Liebesaffären eine große Anziehungskraft auf die Künstler und Dichter aus.

Es ist daher sehr bezeichnend, daß ganz ähnliche Motive den Rokokoabbate Casti bei der Behandlung des Katilinastoffes geleitet haben und ihn Cicero und Fulvia, die er zu Ciceros Tochter macht, als Hauptpersonen einführen ließen. So werden die beiden pikanten Themen des Stückes: Der große Wortheld Cicero mit dem Hasenherzen verteidigt mit Erfolg Rom gegen eine Bande blutdürstiger Mörder; und die reizende Sünderin Fulvia wird zur eigentlichen Retterin des Vaterlandes, wodurch sie selbst den strengen Sittenrichter Kato völlig entwaffnet. Dieser feministische Zug, der dem Rokoko so nahe liegt, hat es dem Dichter besonders angetan.

---

[1]) Vgl. Opere complete di Giambattista Casti in un volume. Parigi 1838. I, 361—393. Casti, der noch mehrere komische Opern verfaßt hat, ist am bekanntesten durchs eine satirischen Dichtungen: „Gli animali parlanti“ und durch seine graziösen, aber sehr schlüpfrigen „Novelle galante“, durch die Goethe zu seiner reizenden erotischen Dichtung „Das Tagebuch“ angeregt worden sein soll. Vgl. Goethes Gedichte in K. D. N. II, 169a

[2]) Die Komposition ist weder jemals aufgeführt, noch gedruckt worden. Salieri schrieb selbst auf die Partitur, sie sei „mehr geeignet, gelesen als aufgeführt zu werden“. Salieri hat noch drei andere komische Opern von Casti komponiert. Vgl. Riemann, Musiklexikon und die anziehende Schrift des Salieriverehrers J. F. Edlen von Mosel: „Über das Leben und die Werke des Anton Salieri“. Wien 1827. Leider wird das Bild dieses sehr bedeutenden Musikers, der, wegen seiner Bestrebungen, durch ausgiebigen Gebrauch des Parlandostils eine sinngemäßere Vertonung seiner Texte zu erreichen, unter Wagners Vorläufer zu rechnen ist, durch seine Beteiligung an den Intrigen gegen Mozart stark getrübt. — Die Musik zum Katilina wird von Mosel sehr gelobt, vgl. besonders S. 142 ff. seines Büchleins.

Aber die Komik erstreckt sich mit ausgleichender Gerechtigkeit auch auf die Verschwörerpartei. Hier spielt ebenfalls eine Dame, Sempronia, die große Rolle. Die Weibchen bilden überhaupt einen sehr selbständigen Teil der Partei. Sie erscheinen sogar zum Erstaunen und Unwillen des Volkes in der Volksversammlung, ganz wie die echten Rokokodämchen, die im Notfalle alles riskierten. Zum Überfluß sind noch die beiden Hauptverschwörer Katilina und Cetego beide in Sempronia verliebt, wodurch die ganze Verschwörung beinahe „in die Brüche" geht. Bei Katilina selbst treten die Züge seiner grundsätzlichen Verschwörer- und Zerstörerrolle so übertrieben und aufdringlich hervor, die herkömmliche Draufgängernatur des Cetego ist so ins Hastige, Zapplige gesteigert, daß alle beide lächerlich wirken. Selbst der Eidschwur im Sotteraneo, mit dem die Oper anhebt, macht einen komischen Eindruck, ebenso die albernen Zeremonien, mit denen Fulvia in den Bund aufgenommen wird. Von Blut und Mord durfte natürlich nichts vorkommen, und so sehen wir alle grausigen Pläne, wie die Ermordung des Cäsar durch Sempronia, kläglich mißglücken, auch der Schlußkampf verläuft recht unblutig. Die Verschworenen laufen einfach davon, und man hat den beruhigenden Eindruck, daß ihnen weiter nichts geschieht. —

Die volle Schale der Komik aber ist über das Haupt des armen Cicero ausgegossen, er ist zum richtigen Buffo geworden, musikalisch noch dazu im tiefsten Baß gehalten.[1]) Wie er aufgeblasen und geschäftig auf dem Theater herumläuft, überzeugt, daß die ersten Worte von ihm einfach niederschmetternd auf Katilina wirken werden, wie er sich aber dabei immer ängstlich versichert, daß der Haudegen Kato ja zu seinem Schutze da ist; wie er in seiner großen Arie mit Rezitativ[2]) nach der wirkungsvollsten Redewendung sucht und endlich auf die Pointe: „quousque tandem" verfällt; wie er dann auf dem Forum durch den Tumult in dieser herrlichen Rede unterbrochen wird und voller Wut und Ärger immer nur von Zeit zu Zeit das komische

[1]) Mosel a. a. O. tadelt die Respektlosigkeit gegen Cicero, „der uns von Jugend auf als das Muster eines guten Bürgers und ausgezeichneten Redners gepriesen wird und als Verfasser des Buches von den Pflichten ehrwürdig geworden ist." — Aufklärer gegen Rokokomenschen!

[2]) Nach Mosel auch musikalisch der Höhepunkt der Oper.

Wortungetüm „conciofossecosachè“ in den Lärm hineinsprudelt; wie er schließlich während des Kampfes sich in den Tempel verkriecht und erst nach dem Siege mit einem Helm und einem großmächtigen Schlachtschwerte bewaffnet hervorkommt, um sich die „verdiente“ Bürgerkrone zu holen — alles das ist so urkomisch, daß man unwillkürlich an Offenbach und seine Verulkungen der „ollen Griechen“ erinnert wird. Die ganze Katilinarische Verschwörung gewinnt hier den Charakter eines etwas weit getriebenen Scherzes einiger „übergeschnappter“ vornehmer Herren und Damen.

---

4. Nachzügler der Klassizistik im 19. Jahrhundert. — Romantische Einflüsse.

Die Katilinadramen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind durchweg noch Nachzügler der Klassizistik des 18. Jahrhunderts, zum Teil mit romantischen Einflüssen. Meist sind nur die Titel bekannt, und eine nähere Beurteilung ist daher unmöglich.

H. v. Schmid.

Von einer Jugendarbeit des bekannten Verfassers bayrischer Volksgeschichten, Hermann von Schmid, ist nur die Nachricht erhalten, daß Schmid im Alter von neun Jahren, demnach also 1824, ein ungedrucktes Katilinadrama schrieb.[1])

Von zwei englischen Dramen dieser Zeit kenne ich nur die Titel.[2])

Rauscher.

Der spätere Kardinal und Fürsterzbischof von Wien, Joseph Othmar Rauscher[3]), verfaßte 1813 ein Drama Katilina, das

---

[1]) Vgl. Holland in der Allg. Dtsch. Biographie. XXXI. 664.

[2]) 1. Catiline, Tragedy by Croly 1822. Angeführt bei Ward, History of English dramatic literature I, 549 a 2, der das Drama selbst nicht gesehen hat. Vgl. John Genest, Some Accounts of the English Stage from the Restauration in 1660 to 1830. Bath 10 vols. 1832 X, 632.

2. Catiline, an historical tragedy in three acts. By the author of the Indian merchant. London 1833. Beide Dramen sind im Katalog des British Museums nicht verzeichnet.

[3]) Geb. 1797. Vgl. Dr. Cölestin Wolfsgruber: J. O. Kardinal Rauscher. Freiburg i. B. 1888.

ungedruckt geblieben ist. Als er 1829 als Professor in Salzburg eine Anzahl seiner Dramen veröffentlichen wollte, plante er eine als Bruchstück erhaltene Einleitung dazu. In dieser sagt er selbst: „Meinen epischen und einigen andern dramatischen Versuchen möge das Schreibpult zum Grabe werden, denn sie tragen den Stempel der Unreifheit.“ [1]) Da er außerdem in derselben Zeit eine Zaïre und Alzire nach Voltaire verfaßte, die er selbst als Übersetzungen bezeichnet, so wird wahrscheinlich auch der Katilina eine Übersetzung nach Voltaire oder Crébillon sein.

Grillparzer.

Rauscher war mit Grillparzer befreundet. Auch Grillparzer hat, wie es scheint, einen Katilina schreiben wollen, es sind aber nur wenige kurze Vorarbeiten dazu erhalten. Auf einem Zettel mit Dramenstoffen findet sich unter andern der Titel „Katilina“.[2]) An einer anderen Stelle macht er sich Auszüge aus Middletons Cicerobiographie[3]), betreffend Daten aus Katilinas und Ciceros Leben. 1822 vermerkt er: „Ben Jonson hat einen Katilina geschrieben.“ Außerdem findet sich eine kurze Kritik der vierten Katilinaria und auf derselben Seite eine Bemerkung über Lentulus und die Kritik einer Stelle der vierten Katilinaria. Soweit könnte es sich auch um bloße allgemeine Vorstudien für die „Letzten Römer“ handeln.[4]) Für ein selbständiges Katilinadrama außerhalb des Zyklus spricht höchstens eben jener zuerst erwähnte Titel „Katilina“ und der Entwurf einer kleinen

[1]) Wolfsgruber a. a. O. S. 10.

[2]) Vgl. Grillparzers Sämtliche Werke XII[4], 50, 51, 53, 211.

[3]) Conyers Middleton History of the Life of M. Tullius Cicero. London 1741 2 vols. 4°. Ich hatte nur die nachfolgende Ausgabe zur Hand The History of the Life of M. Tullius Cicero. By Conyers Middleton, D. D. Principal Library-Keeper of the University of Cambridge. A New Edition 2 vols 8°. Basil 1790, eine Ausgabe für den Kontinent oder ein Nachdruck. Grillparzer scheint aber diese Ausgabe benutzt zu haben, denn die Seitenzahlen stimmen mit den Angaben seiner Aufzeichnungen überein.

[4]) Vgl. Dramat. Fragmente und Pläne, Werke XII[4], 39. „Ich trage mich immer mit dem Gedanken, ein großes dramatisches Gedicht zu schreiben, bestehend aus 5—6 Tragödien. Es hieße: Die letzten Römer. Die einzelnen Teile wären: 1. Marius und Sylla. 2. Krassus und der Fechterkrieg. 3. Pompejus und Cäsar. 4. Brutus. 5. Die Triumvirn. Endlich 6. ein Nachspiel: Oktavianus Augustus.

Eingangsszene, der die bedeutendste aller Katilinaaufzeichnungen Grillparzers ist. Er lautet[1]): „Katilina und seine liederlichen Genossen (Katilina Akt I) wecken den Cicero aus dem Schlafe und rufen ihn ans Fenster, damit er sie zur Probe seiner Kunst überrede vor Tagesanbruch nach Hause und zu Bett zu gehen.“ Eine geist- und humorvolle Idee, die die unterbliebene Ausführung bedauern läßt; etwas Näheres über die Absichten des Dichters kann man aus all diesen verhältnismäßig unbedeutenden Bemerkungen in keiner Weise entnehmen.

Platen.

Im dramatischen Nachlaß des Grafen Platen findet sich auf einem undatierten Blatte mit Dramentiteln, darunter auch andere aus der römischen Geschichte, der bloße Titel „Katilina“. Alle sonstigen Angaben fehlen.[2])

Perglas.

Das erste erhaltene Drama dieses Zeitraums hat zum Verfasser Karl August Freiherrn Pergler von Perglas.[3]) Das Stück ist nach Inhalt und Form durchaus Dilettantenarbeit. Anstelle des Quellenstudiums hat der Verfasser seine Phantasie frei schalten lassen und zwar in einer etwas abenteuerlichen Weise. Die Namen sind bis auf die weniger Hauptpersonen völlig verändert, so wird aus den Allobrogern ohne Not Allobrogus, ein afrikanischer (!) Gesandter. Einzelne Motive scheint Perglas von Voltaire zu haben, so Katilinas edeldenkende Braut Fulvia (Voltaires Aurelia) und ihren gesinnungstüchtigen Vater Romilius

---

[1]) Werke XII, 51.

[2]) A. Graf v. Platens Dramatischer Nachlaß. Aus den Handschriften der Münchner Hof- und Staatsbibliothek herausgegeben von Erich Petzet. Berlin 1902. D. L. D. 124, S. X.

[3]) Katilina, ein Trauerspiel in 5 Akten von K. A. Frhr. v. Perglas. Heidelberg 1808. Perglas, geb. 1783 † 1843, war Regierungsrat, bayr. Kämmerer. Vgl. Goedeke [2] VI, 474. Außer dem Katilina Heidelberg 1808 hat er noch eine Übersetzung der Andromache des Racine verfaßt (1833 Augsburg als Manuskript in 200 Exemplaren gedruckt, seinen Freunden gewidmet). Ein Exemplar befindet sich nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Bibliothekars Öser auf der Mannheimer Öffentlichen Bibliothek. — Bei Goedeke fehlt diese Übersetzung. — Mit Platens Freund Perglas, der oft in den Tagebüchern erwähnt wird, hat er nichts zu tun.

(Voltaires Nonnius). Daß der Allobrogus als Katilinas Nebenbuhler bei Fulvia erscheint, könnte auf Pellegrin zurückgehen.[1]) Andere Zutaten sind ganz romanhaft. Katilinas Mutter wird eingeführt, sie ist die verlassene Geliebte des Feldherrn Cornelius, der in den unangenehmen Streit der Pflichten gerät, gegen seinen eigenen Sohn zu Felde ziehen zu müssen. Katilinas Charakter ist ganz unklar; in einem Atem strömen abwechselnd erhabene Freiheitsphrasen und die blutdürstigsten Pläne aus seinem Munde. Was er eigentlich bezweckt, ist beim besten Willen nicht festzustellen.[2])

Bietet so das Stück gar nichts für die Charakteristik, so ist es doch durch einzelne Züge, namentlich im Szenarium von Bedeutung. Die Szene ist nämlich mehr als einmal auf Stimmung im romantischen Sinne angelegt. Wir erfahren da von einer schaudervollen mystischen Höhle im (!) Hause Katilinas, aus der dumpfes Kettengerassel und unterdrücktes Stöhnen von Sterbenden ertönt. Szenenwechsel findet sehr häufig statt, elfmal in den sehr kurzen fünf Akten. Besonders der letzte Akt ist auf Landschaftsbilder angelegt. Katilina mit den Seinen lagert in einem Walde und stellt Betrachtungen im Stile Karl Moors in der Szene an der Donau (Räuber III. 2) an. Dann werden wir sogar an das Ufer des Meeres versetzt: „Man hört das Rauschen des Meeres und das Heulen des Windes; kriegerische Musik in der Ferne.“ Für das Meer hat Perglas überhaupt eine gewisse Vorliebe. So läßt er Fulvia auf die höchst romantische Art umkommen, daß sie in einem ruderlosen Nachen auf die Wogen hinausgetrieben wird und dort ertrinkt. Heranzuziehen wäre auch noch der von Fulvia dem Katilina gemachte Vorschlag, um aus dem Zwiespalt zwischen der Liebe zu ihm und der zu ihrem Vater herauszukommen, nämlich auf ein stilles Landgut sich zurückzuziehen, ein Zug, der sonderbarerweise fast ganz genau so in Ibsens Katilina wiederkehrt. Fulvia schwärmt

---

[1]) Vielleicht hat Perglas als Quelle überhaupt nur Crébillons und Voltaires, vielleicht auch Pellegrins Drama vor sich gehabt.

[2]) Irgend welche Beziehungen auf die Napoleonische Herrschaft (da immer von der „Freiheit der Völker“ geredet wird) anzunehmen, erscheint nicht angängig, denn der Verfasser stand im Dienste eines Rheinbundstaats und war selbst Offizier der französischen Ehrenlegion. (s. N. Nekrolog 21, 1247.) Man könnte auch die völlig allgemein gehaltenen Phrasen ebensogut mit leichter Mühe für wie gegen Napoleon deuten.

überhaupt für Landaufenthalt in möglichst menschenleeren Gegenden, auch dem Allobrogus gegenüber. — Wir dürfen wohl annehmen, daß Perglas dieses Drama als Student in Heidelberg verfaßt hat, zur Zeit, als dort gerade der Sitz der romantischen Schule war. So erklären sich vielleicht diese eigentümlichen Einflüsse, die den antiken Gewaltmenschen Katilina in eine ihm so fern liegende romantisch-sentimentale Sphäre der Phantasie versetzen.

Dumas-Maquet.

Genau dieselben Eigentümlichkeiten weist ein anderes Drama am Ende des Zeitraums auf, nur noch mit einer fremdländisch-orientalischen Schattierung, nämlich der „Katilina“ von Dumas-Maquet, 1848.[1]) Obwohl sein Erscheinen schon in das Revolutionsjahr fällt, hat das Drama mit Revolution so gut wie nichts zu tun. Es ist ein Intrigenstück, wie es der abenteuerlichen Einbildungskraft des Verfassers des „Grafen von Monte-Christo“ entspricht. In einem Prologe, der noch zu Sullas Lebzeiten spielt, wird dargestellt, wie Katilina eine Vestalin, die zur Beerdigung ihres Vaters in ihr Haus zurückgekehrt ist, betäubt und vergewaltigt.[2]) Von diesem Ereignis geht die Intrige aus, die das ganze Stück erfüllt. Die Frucht von Katilinas verbrecherischer Tat ist nämlich ein Sohn, von dessen Vorhandensein der Vater

---

[1]) Ich benützte eine Einzelausgabe von Calman Lévy: Catilina, drame en cinq actes et sept tableaux, resprésenté par la première fois à Paris, sur le théâtre historique, le 14 octobre 1848. — Von 1837—1851 arbeiteten Dumas und Maquet zusammen, in der Weise, daß Dumas den Plan eines Werkes angab, Maquet ihn ausführte, Dumas hierauf den Stil überarbeitete und dann das Werk unter seinem Namen ausgehen ließ. Seit 1845, als Eugène de Mirecourt durch ein Pamphlet: „Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et compagnie“ und durch einen Vortrag in der Akademie diese Art zusammen zu arbeiten an den Pranger gestellt hatte, erschien der Name Maquets mit auf dem Titel. Vgl. Nouvelle Biographie universelle 15, 165 und 33, 343. — Dumas hatte aus dem Gebiete des Römerdramas schon eine Jugendarbeit: „Les Gracques“ und ein Versdrama „Caligula“ (1837) verfaßt. Das Théâtre complet von Dumas umfaßt beiläufig bemerkt in der Ausgabe bei Calman Lévy 25 (!) Bände.

Das mir unbekannt gebliebene Drama von C. E. Guichard: „Catilina romantique“. Paris 1844 wurde schon S. 9 Anm. 1 erwähnt.

[2]) Dieser Prolog giebt Gelegenheit zu einem mehr orientalischen als römischen Szenarium. Bezeichnend für die angewandten Mätzchen ist die

aber nichts erfährt, da das Kind in tiefster Zurückgezogenheit von der Mutter und einem treuen Diener auferzogen wird. Nach vierzehn Jahren endlich entdeckt Katilina, der gerade mit seiner Bewerbung ums Konsulat und mit der Verschwörung gegen den Senat vollauf beschäftigt ist, diesen Knaben. Aus Freude darüber vergißt er alle Pflichten als Parteiführer. Er verläßt ohne Entschuldigung die entscheidende nächtliche Sitzung der Genossen und eilt an den Aufenthaltsort seines Sohnes. Sonderbarerweise findet er dort den Cicero vor, der ihm seine politischen Pläne auszureden sucht. Die Intrige Katilinas, um sich seines Sohnes zu bemächtigen, wird durchkreuzt von einer Intrige seiner Geliebten Orestilla, die auf den Sohn eifersüchtig wird, ihn verräterischer Weise umbringen läßt und sein Blut den Verschworenen zum Eidtrunke vorsetzt. Das sind einige Proben der Art, wie Dumas seiner bekannten Phantastik die Zügel schießen läßt. Schließlich hört der lückenlose Fortgang der Handlung ganz auf; es wird am Ende nur noch ein „Tableau" gezeigt, wie Katilina unter einem Berge von Leichen stirbt.

Man sieht, daß es dem Dichter auf die Schilderung Katilinas gar nicht angekommen ist; die Intrige verschlingt alles. Katilinas Charakter ist ein Gemisch aus Grausamkeit und einer Sentimentalität, mit der der geschichtliche Katilina nicht das mindeste zu tun hat. Wohl gelungen sind die Szenen auf dem Champ de Mars, in denen das Treiben ganz nach Art des Pariser Lebens im Bois de Boulogne beschrieben ist; Cäsar der später bei der Konsulwahl die Rolle eines gemeinen Betrügers spielt[1]), erscheint hier als courmachender Stutzer. Das einzige, was die Nähe einer andern Zeit verrät, sind die Volksszenen, die hier zum ersten Male im Katilinadrama erscheinen. Aber auch sie dienen zu sehr rein novellistischen Zwecken, als daß sie dem Drama ein politisches Gepräge erteilen könnten. Immerhin können sie als eine gewisse Überleitung zu den folgenden Werken gelten.

Angabe für die vier Sklaven, die die Leichenwache halten: L'un Gaulois, l'autre Africain, le troisième Mède et le quatrième Grec! — Über der ganzen Szene lastet eine schwüle, tropische Stimmung.

[1]) Kato verkuppelt ebenfalls mit Seelenruhe seine Schwester, um Cäsars Stimme zu gewinnen! — Wenn das Voltaire erlebt hätte von einem Franzosen! — Das Stück muß sich auf dem Théâtre historique etwas sonderbar ausgenommen haben.

5. Zeit der Märzrevolution 1848.

Im Frühjahr des Jahres 1848 durchzitterte eine revolutionäre Bewegung mehr oder weniger ganz Europa, deren Ergebnis die modernen konstitutionellen Verfassungen und ein endgültiger Bruch mit den Einrichtungen der alten Feudalherrschaft waren. Die hochgehende Erregung der Geister, die den Ereignissen schon vorangeeilt war, schlug noch längere Zeit nachher ihre Wellen. In dieser Zeit hatten revolutionäre Stoffe eine Tagesbedeutung, und so finden wir denn auch jetzt wieder einige Katilinadramen. Allerdings hat der Stoff mit einer Revolution im modernen Sinne wenig gemein. Alle neueren Revolutionen sind politische Bewegungen der Massen, ganzer Volksklassen, sie tragen einen vorwiegend sozialen Charakter. Das Unternehmen Katilinas aber war eine Umsturzbewegung im Sinne eines Putsches, ausgeführt lediglich im Dienste persönlicher Zwecke eines einzelnen. In der Form, wie wir ihn bisher behandelt fanden, war der Stoff also nicht mehr zu gebrauchen; es fehlte ihm die Resonanz der Volksbeteiligung. Wir sehen daher eine mehr oder minder gewaltsame Umwandlung mit ihm vor sich gehen, für die allerdings, wie schon in der Einleitung hervorgehoben wurde, gewisse Anhaltspunkte in der Überlieferung bereits vorhanden sind. Katilina wird zum Freiheitshelden und Volksbeglücker, zum Anwalt der Armen und Unterdrückten gegenüber den Reichen und Mächtigen. Daß zu diesem Zwecke starke Veränderungen an seinem Charakter vorgenommen werden mußten, leuchtet ohne weiteres ein. Es besteht dabei die Gefahr, daß wenn diese Umdeutung des Katilinacharakters nicht folgerichtig genug geschieht, leicht etwas Zwiespältiges in seine ganze Person hineingerät, das ihn dramatisch unbrauchbar macht. Und an diesem schweren Fehler kranken in der Tat von nun an die meisten Katilinadramen, namentlich die neuesten. Wies derart die Behandlung des Stoffes erhebliche Schwierigkeiten auf, so leitete andrerseits wieder mancherlei gerade auf diesen Stoff und Helden hin. Boten doch die römischen Zustände der Katilinarischen Zeit schwarzsehenden Gemütern manche Beziehungen zur Gegenwart, wie ja überhaupt die augenscheinlich unvermeidlichen sozialen Schattenseiten, die die Begleiterscheinung des sich immer mehr entwickelnden Kapitalismus bilden, zu fortwährenden Vergleichen mit dem Rom der

Verfallzeit und zu einem „Dekadenzgeschrei“ geführt haben, das uns auch heut noch in den Ohren tönt.[1]) Zum Beweise, daß auch die besten Köpfe sich eingehend und mit Sorge mit diesen Fragen beschäftigt haben, diene eine wichtige Tagebuchstelle Hebbels aus dem Juni 1856[2]):

„Wir sind in den Zustand Roms nach den Grachen geraten, und wer das nicht sieht, ist blind, wer da glaubt, es sei von Freiheit die Rede, ist ein Tor; Formen halten nichts mehr, wir werden den Despotismus segnen, wenn er unser Leben schützt, wie die Römer den des Augustus segneten. Daß vernünftige Männer dies tun könnten, habe ich längst begriffen, nun ist es mir vollends klar und nun begreife ich auch Katilina.“

Franz Dingelstedt.

Der erste, der die Beziehungen der Katilinarischen Wirren zur Zeitgeschichte dramatisch behandeln wollte, war Franz Dingelstedt. In einem Bündel von Papieren „Dramenstoffe“ aus der Stuttgarter Zeit Dingelstedts, der am 24. April 1846 zum Dramaturgen am dortigen Hoftheater ernannt worden war, findet sich unter „Keime zu Dramen“ No. 4 „Katilina. Klassischer Spiegel für moderne Zeit. (In Cicero die Übermacht des Wortes!)“ Dazu hat Hackländer[3]) bemerkt: „Vortrefflicher Griff, Cicero könnte bis in die französischen Kammern hineinspiegeln“.[4]) Irgend etwas Näheres ist aus diesen kurzen Andeutungen nicht zu entnehmen.

Ferdinand Kürnberger.

Das typische Katilinadrama der Revolutionszeit schrieb Ferdinand Kürnberger.[5]) Der Dichter war selbst an den Aufruhrbewegungen in Wien und Dresden beteiligt gewesen, hatte

---

[1]) Eine der letzten Blüten, die diese „Geschichtvergleichung“ getrieben hat, war das reichlich taktlose Buch von Quidde: Caligula.

[2]) Hebbel, Tagebücher IV, 5450, 56—63. Werners Hist. krit. Ausgabe. Vgl. auch S. 82, Anm. 4.

[3]) Dingelstedt pflegte seine handschriftlichen Aufzeichnungen Freunden zur Begutachtung vorzulegen.

[4]) Diese Vermerke sind entnommen dem Werke: Franz Dingelstedt. Blätter aus seinem Nachlaß. Mit Randbemerkungen von Julius Rodenberg. Berlin 1891.

[5]) Katilina. Drama in 5 Aufzügen. Hamburg 1855. Nach dem Erscheinen von Napoleons III. Histoire de César hielt Kürnberger sein Drama für

sogar einige Monate in Untersuchungshaft zugebracht. Im Jahre 1851 verfaßte er in Frankfurt den Katilina.

Kürnberger führt die Umbildung Katilinas zum Freiheitshelden vollständig durch. Er geht sogar in der bewußten Abweichung von den für Katilina ungünstigen Berichten der antiken Quellen so weit, daß er einen der Kronzeugen, den Sallust, im Drama selbst erwähnen läßt, und ihn als einen ganz verwerflichen und völlig unglaubwürdigen Menschen hinstellt.[1]) Er hat alles Ungünstige, was die Quellen über das Vorleben und die Taten Katilinas mitteilen, geflissentlich außer acht gelassen und nur den Gang der Ereignisse in großen Zügen herübergenommen. Selbst eine von allen Autoren so gut bezeugte Tatsache, wie den Mordanschlag auf Cicero, verkehrt er in das Gegenteil, indem er ihn von den Verschworenen vorschlagen, von Katilina aber, als seiner unwürdig, ablehnen läßt. Alles Licht hat die Anteilnahme des Dichters auf Katilina gehäuft. Er erscheint als ein reiner Mensch, begeistert für Freiheit und Recht ohne persönliche Herrschgelüste, nur von dem glühenden Eifer erfüllt dem wahren Wohle des Staates zu dienen. Es schmerzt ihn, daß er sich zu diesem Zwecke mit Elementen einlassen muß, die nicht ganz so edel denken wie er. Dabei ist er aber ein großer Menschenkenner und weiß die ärgsten Gegensätze, wie adelsstolze Patrizier und einfache Plebejer klug zu einen. Großer persönlicher Mut und unbeugsame Energie, sowie eine zärtliche Liebe zu Tertilla, einer ehemaligen Vestalin, die er entführt hat, vollenden das anziehende Bild seiner Persönlichkeit. Er strebt eine allgemeine Volksbeglückung an und kämpft für dieselben Ideale, die 1848/49 die jungen Weltverbesserer auf die Barrikaden führten.

Kürnberger hat den Horizont der ganzen Verschwörung sehr erweitert, indem er von der Allobrogerepisode ausgehend noch Vertreter anderer Provinzen, wie die Griechen und Etrurier

zeitgemäß und arbeitete es um, d. h. strich es auf die Hälfte zusammen. In dieser Fassung wurde es in Wien ohne Datum als Manuskript gedruckt. Neudruck in der Allg. Nationalbibl. Verlag von Daberkow in Wien: Katilina, Drama in 3 Akten v. F. Kürnberger o. J. Vgl. die einleitenden Bemerkungen auf S. 3 dieser Ausgabe. Vgl. auch A. D. B. 17, 412ff. (Anton Schlossar) und Wurzbach, Biogr. Lex. d. Kaisert. Österr. 13, 332ff

[1]) Der persönliche Charakter des Sallust war tatsächlich sehr zweifelhafter Natur.

mit heranzog. Dafür hat er auf das schmutzige Intrigenspiel, zu dem sich die Allobroger Cicero gegenüber hergaben, ganz verzichtet, und den Überfall an der mulvischen Brücke als einen „coup d'essai" Ciceros behandelt, wodurch für die ganze Darstellung viel an Würde und namentlich an Spannung gewonnen wird. Prächtig gezeichnet sind die Typen der Verschworenen: der vornehme Lentulus, der feurige Cethegus, der verschlagene Mann aus dem Volke Cöparius und der biedere Haudegen Manlius. Dem gegenüber steht eine sehr abschreckende Darstellung der Senatspartei. Cicero ein im Grunde feiger Mensch, ein heilloser Schwätzer; die Senatoren teils grausame, teils erbärmliche Naturen, am widerwärtigsten der gänzlich gesinnungslose Antonius, dem ein gutes Geschäft über alles geht, für das er sogar das Leben seiner einzigen Tochter aufzuopfern bereit ist. Die einzig anziehende Figur auf der Senatspartei ist der alte Kato.

Höchst wirkungsvoll ist die Darstellung Cäsars dazu verwendet, um den Untergang Katilinas als notwendig erscheinen zu lassen. Aus dem Gebahren dieses überlegenen Realpolitikers erkennt man, daß die Macht des Senates noch zu fest begründet ist, als daß sie von einem Schwärmer wie Katilina mit seinen Ideen und einem Häuflein Begeisterter gebrochen werden könnte.[1]) Katilinas Unternehmen muß scheitern, weil er nach Cäsars Wort „noch Götter hat, die er nicht ganz entließ".

Man könnte fast auf den Gedanken kommen, daß Kürnberger mit dem Katilinadrama seine Einsicht in die Verfehltheit der ganzen Märzrevolution habe ausdrücken wollen. Das Werk nimmt sich aus wie ein Grabmal dieser mit hoffnungsfreudigster Begeisterung begonnenen und doch so bald und so kläglich an dem festgefügten Bau der modernen Staaten gescheiterten Bewegung.

---

[1]) Katilina erkennt das sterbend in den Schlußversen:
Ein breiter Strahl fällt über meinen Schatten,
Aufsaugend Tod und Sterblichkeit! Triumph!
Ein Rächer kommt, ein Erbe folgt mir nach!
Knie, Cicero! Die Zucht erwarte, Rom!
Dein Meister lebt! — Es lebe Julius Cäsar!
Der Schluß klingt etwas an den des Crébillonschen Dramas an, eine Beeinflussung ist meiner Ansicht nach kaum anzunehmen.

Dramatisch ist das Stück kein Meisterwerk. In einzelnen Szenen höchst wirkungsvoll[1]), wird es im ganzen den Bühnenanforderungen nicht gerecht. Bei dem unerhörten Aufwande von 50 Personen würde es mit seinen fast 5000 Versen zwei volle Theaterabende füllen. Die spätere Zusammenziehung auf 3 Akte und etwa 2700 Verse hat das Werk zwar aufführbar gemacht, aber als solches nicht verbessert, sind doch gerade viele Einzelschönheiten durch diese Verkürzung vernichtet worden. In der wundervollen Sprache, den nicht rhetorischen, volltönenden Versen, den reichen Bildern, den bedeutenden Gedanken und den prächtig ausgeführten Sittenschilderungen[2]) liegen die Hauptvorzüge des Dramas. Es ist ein Lesedrama im guten Sinne, wertvoll durch die vornehme Gesinnung des Dichters, die das Ganze durchweht und das Fehlen der geschichtlichen Treue, die die moderne Ästhetik mit Recht vom „historischen Drama" verlangt, vergessen läßt.

Die anderen Dramen Kürnbergers[3]), bestätigen mir dieses Urteil über Kürnberger als Dramatiker. Sie weisen dieselben Stärken und Schwächen auf; auch hier bevorzugt der Dichter

---

[1]) So die äußerst gelungene Einführung der Rede „quousque tandem." Der Senat hat bereits über die Lage beraten, durch Reden Crassus' und Cäsars ist Cicero in eine schlimme Lage gekommen. Da betritt, allen unerwartet, der tollkühne Katilina den Senat und Cicero schleudert ihm in einem Gemisch von Zorn und Bestürzung erst allmählich sich fassend die Eingangsworte jener berühmten Rede entgegen. — Akt II, Sz. 2.

[2]) Eine Meisterleistung der Dialektik und Sittenschilderung ist die Aufwiegelung der Kapuanischen Sklaven durch Cöparius (IV. A., 3. Sz.), die sich den besten Volksszenen Shakespeares, unter dessen Einfluß sie sichtlich steht, würdig anreiht. — Gerade diese Szene bildet aber auch einen Beweis, daß Kürnberger kein gewiegter dramatischer Techniker war. Die Szene ist nur lose mit der Handlung verbunden und durchaus episodenhaft, sie könnte also ohne großen Schaden aus dem Drama herausgeschält werden, überdies ist sie mit 24 Seiten Prosa (ungefähr = 550 Versen) reichlich lang. Trotzdem hat sie der Dichter bei der Zusammenziehung nicht der Ökonomie des Dramas geopfert, vielmehr völlig unverändert beibehalten, wahrscheinlich eben weil sie ihm als eine besonders gelungene Probe seiner Kunst der Sittenschilderung sehr ans Herz gewachsen war.

[3]) „Quintin Messis"; „Firdusi"; „Das Pfand der Treue"; „Ein Trauerspiel", sämtlich aus dem Nachlaß herausgegeb. in der Allg. Nationalbibl. Wien. Daberkows Verlag.

Episoden, die dem raschen Fortgang der Handlung nicht förderlich sind, die ihm aber Gelegenheit zur Schilderung von Zuständen oder zu feinsinnigen Bemerkungen, etwa über Kunst und Künstlernaturen, bieten.[1]) Ja auch seine epischen Dichtungen[2]), besonders sein bekanntester Roman „Der Amerikamüde“ zeigten dasselbe Bild. Auch hier wird häufig die eigentliche Handlung durch lange, allerdings stets geistvolle Reden und durch breite, wenn auch stets fesselnde Kultur- und Sittenschilderungen mit satirischem Einschlag überwuchert.

Karl Schroeder.

Ein Gegenstück zu Kürnbergers Drama, künstlerisch weit unbedeutender, aber mit einer abweichenden Note, bildet Karl Schroeders „Die Verschwörung des Katilina“[3]). Konnte man Kürnbergers Drama als ein Trauerdenkmal am Grabe der Revolution ansehen, so ist Schroeders Stück ein dort errichtetes Siegeszeichen. Der Verfasser steht unleugbar auf Seiten der Senatspartei, der eigentliche Mittelpunkt ist Cicero, eine Art Bürgerkönig. Das Werk scheint den Satz beweisen zu wollen, daß der ehrbare Bürger bei Staatsumwälzungen viel zu verlieren aber nichts zu gewinnen habe. Katilina tritt auf in bewußtem Streben nach der Tyrannis aus bloßer Machtgier, wobei er Ideen über Vaterland und Heimat äußert, die an die moderne Internationalität gewisser politischer Parteien erinnern. Er ist ganz abstoßend und ungünstig gezeichnet, während das volle Licht auf die Senatspartei fällt, die aus lauter edlen Männern besteht.

---

[1]) Dem geistreichen politischen und literarischen Kritiker und Verfasser der „Siegelringe“ (1874 polit. u. kirchl. Aufsätze) und der „Literarischen Herzenssachen“ (1877) lagen diese Fragen sehr nahe.

[2]) Neben den Romanen „Der Amerikamüde“ und „Das Schloß der Frevel“ eine Reihe von eigenartigen Novellen.

[3]) Berlin 1855. Die wenigen überhaupt erhältlichen Daten über den sonst ganz unbekannten Dichter entnehme ich Bächtolds „Leben Gottfried Kellers [4]II, 84. Darnach stammte Karl Schroeder aus Mecklenburg und besaß dort ein Landhaus Wittenhagen bei Feldberg, auf das er Keller, mit dem er in München verkehrte, im Juni 1855 einlud. Am 3. April 1856 starb er bereits zu München. — Der Band der kgl. Bibliothek in Berlin, den ich benutzte, enthält außer dem Katilina noch eine „Iphigenie in Delphi“ von 1854 und die „Krethiplathiade, ein heroisch-komisch-romantisch-idyllisches Epos“ 1855. Es stellt eine politische antiliberale Satire dar.

Vgl. über Schroeders Dramen. Kurz. Gesch. d. dtsch. Lit. IV[2], 484.

Die Anteilnahme an Katilinas Person und seinen Plänen geht schließlich ganz und gar in einer Nebenhandlung unter, die offensichtlich von Schillers Wallenstein und zwar von der Max-Thekla-Handlung beeinflußt ist. Der junge Curius wird durch Liebenswürdigkeit und ein paar Freiheitsphrasen von Katilina geködert. Er entzweit sich darüber mit seiner Geliebten Fulvia, die als vornehme Patriziertochter eine gute Patriotin ist und dem Cicero alles verrät. Curius kommt leider erst zur Einsicht, als er den verhängnisvollen Eid der Verschworenen bereits mitgeleistet hat, somit ist der „Streit der Pflichten" gegeben. Cicero verrichtet doppelte Arbeit, indem er nicht nur den Staat, sondern auch die Seele des jungen Curius durch sein gewaltiges Reden vom Verderben rettet. Der junge Abtrünnige wird dem Vaterlande und seiner Geliebten wiedergewonnen, es bleibt ihm aber nichts anderes übrig, als den Tod zu suchen, ganz wie Max Piccolomini, nur nicht mit der tiefen Motivierung wie bei Schiller. Der Botenbericht vom Ausgange der Schlacht am Schlusse des Dramas, schon bei Ben Jonson dazu bestimmt, den ruhmvollen Tod Katilinas zu feiern, wird hier ganz dem heldenmütigen Tode des Curius gewidmet, der durch sein tollkühnes Eingreifen die Schlacht entscheidet; ebenfalls wieder in Anlehnung an den bekannten Bericht im Wallenstein. — Auch sonst finden sich Anklänge an den Wallenstein. So trägt Katilinas Gemahlin Orestilla deutliche Züge der Gräfin Terzky und Katilinas blindes Vertrauen in Curius entgegen allen Warnungen seiner Freunde erinnert an Wallensteins Verhältnis zu Oktavio.

Sein eigentliches Gepräge erhält Schroeders Drama aber durch das Überwuchern der, im Anschluß an Shakespeare in Prosa gehaltenen[1]) Volksszenen. In ihnen kramen alle Gewerke ihre Kleinbürgerweisheit aus und kannegießern über das Wohl des Staates nach Art des berühmten Berliner Bierbankpolitikers der Revolutionsjahre.

Bei guter Charakteristik der Personen und gewandter Führung des Dialogs weist das Stück große technische Mängel in Plan und Anlage auf. Schroeders Begabung scheint mehr

---

[1]) Auch Kurz a. a. O. macht auf diese Anlehnung an Shakespeare aufmerksam; er findet sogar, daß Katilinas Rede an das Volk zu sehr an die Rede des Antonius im Julius Caesar erinnere.

nach der epischen Seite hin gelegen zu haben, so beliebt sind bei ihm lange, oft breite Erzählungen an Stelle der Handlung. Kurz weist darauf hin, daß der Dichter den „großen Szenen“ fast absichtlich aus dem Wege zu gehen scheint.[1]) Auch dieses Drama ist ein Lesedrama, mit den praktischen Forderungen der Bühne rechnet es nicht bei etwa 50 Personen und einer Länge von 285 Seiten.

Henrik Ibsen.

Eine sehr eigenartige Ausprägung und weitgehende Modernisierung des Katilinastoffes weist Henrik Ibsens Erstlingsdrama „Katilina“ auf.[2]) Der Dichter hat im Vorwort zur zweiten Ausgabe des Dramas die Geschichte dieses Werkes halb humoristisch und sehr anziehend geschildert.[3]) Er verfaßte den Katilina als Apothekerlehrling zu Grimstad im Winter 1848/49 mit 21 Jahren im Anschluß an die Durcharbeitung des Sallust und Cicero, die er zur Vorbereitung für das Studentenexamen nötig hatte. Die Zeitereignisse, namentlich die Februarrevolution und die Aufstandsbewegung in Ungarn[4]) regten ihn im revolutionären Sinne an. Unvorsichtigerweise gab er diesen Gefühlen auch im täglichen Leben mitunter schwungvollen Ausdruck, so daß er in dem kleinen Neste überall anstieß und sich sehr unbeliebt machte.

---

[1]) Vgl. Kurz a. a. O.

[2]) Zuerst erschienen Christiania 1850 unter dem Pseudonym Brynjolf Bjarne. Dann in Neubearbeitung 1875. Deutsche Übersetzungen: von Hugo Greinz, München 1896; und im ersten Bande der deutschen Ibsenausgabe von Christian Morgenstern, Berlin 1903. — Vgl. besonders: Roman Woerner. H. Ibsens Jugenddramen. München 1895 und Woerners H. Ibsen. Bd. I. München 1900, ferner Emil Reich: Ibsens Dramen. 3. Aufl. Dresden u. Leipzig 1900. — Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels IV. Bd. — Rud. Sokolowsky, H. Ibsens Römerdramen: Euphorion IX, 593f. — Max Koch, Ein Ibsensches Leitmotiv; Ibsenheft von „Bühne u. Welt“ V, No. 12. 1903. S. 508f. — Bd. X der dtsch. Ibsenausgabe: Briefe: Brief 1, 2, 74, 114, 147, 193.

[3]) Ibsen beabsichtigte in dieser ansprechenden Weise später sein ganzes Leben zu beschreiben, und es ist sehr zu bedauern, daß er diesen Plan wieder aufgab, weil sein Verleger nicht darauf eingehen wollte. No. 1 u. 2 der jetzt veröffentlichten Briefe Ibsens ergänzen die Vorrede zur 2. Ausgabe aufs glücklichste.

[4]) Er schrieb nach eigenem Zeugnis „volltönende Gedichte an die Magyaren“; in denen er sie zum Ausharren im Kampfe gegen die „Tyrannen“ ermahnte.

Die Lage eines Unterdrückten und aus der Gesellschaft Verstoßenen hatte er schon in früher Kindheit nach dem Fallissement seines anfangs wohlhabenden Vaters an sich selbst kennen gelernt. So war er auch mit eigenen Erfahrungen genügend ausgerüstet, um Katilinas Persönlichkeit nachempfinden zu können.[1]) Auch literarische Vorbilder wirkten ein, besonders ist der Einfluß von Schillers Räubern unverkennbar.[2]) Max Koch hat erst kürzlich[3]) auf die für die vergleichende Literaturgeschichte höchst bedeutsame Tatsache hingewiesen, daß Ibsen gerade unter dem Einfluß des jungen Schiller, den Katilinas Gestalt so lebhaft beschäftigte, sich eben diesen Katilina zum Helden seines ersten Dramas erkor.

Entgegen seinen Vorgängern aber hat Ibsen mit seinem Katilina nicht eigentlich ein „historisches“ Drama geschaffen und auch nicht schaffen wollen. Er äußert selbst über sein Verhältnis zu den Quellen im Schlußwort zur ersten Ausgabe in bemerkenswerter Weise: „Was die Tatsachen angeht, die diesem Stücke zum Grunde liegen, so sind sie allzu bekannt, als daß man nicht sogleich sehen sollte, welche Abweichungen von dem geschichtlich Wahren gemacht worden sind, und daß das Geschichtliche bloß teilweise benutzt wird, so daß es beinahe nur als Einkleidung für die durch das Stück gehende Idee zu betrachten ist. Daß sich der Verfasser geschichtlicher Namen für Personen bedient hat, die in Hinsicht auf ihren Charakter, wie auf andere Umstände anders auftreten, als man sie aus der Geschichte kennen lernt, wird hoffentlich entschuldigt werden, zumal da diese Namen kaum so hervorragend sind, daß ihr Auftreten unter Verhältnissen, unter denen sie in der Geschichte nicht angetroffen werden, störende Eindrücke hervorrufen könnte.“ — Durch diese Worte ist Ibsens Verfahren genau bezeichnet; es ist in der Tat nur ein Minimum von Geschichte

---

1) Daß auch einzelne, ganz persönliche Erlebnisse und gesprächsweise geäußerte Gedanken Ibsens in den Katilina mit hinüber genommen sind, erhellt aus einem Briefe von Ibsens Schwester. Vgl. darüber Woerner. a. a. O. S. 20.

2) Vgl. Woerner a. a. O.

3) M. Koch. Schillers Beziehungen zur vergleichenden Literaturgeschichte: „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte“ 1905, Ergänzungsheft S. 19.

in das Drama übergegangen. Besonders zeigt sich das darin, daß nicht ein einziger Vertreter der Senatspartei in dem ganzen Stücke auftritt, so daß man nicht weiß, gegen wen der Held eigentlich kämpft und warum er diesem unsichtbaren Feinde erliegt. Man hat diese Einseitigkeit sowie auch die Farblosigkeit in der Zeichnung der Mitverschworenen mit Recht als Mängel des Werkes getadelt. Dem Dichter ist es aber offenbar auf etwas ganz anderes angekommen, nämlich auf eine möglichst eindringliche Herausarbeitung eben jener von ihm selbst erwähnten Idee. Ibsen selbst erblickte später[1]) diese Idee in dem „Widerspruch zwischen Kraft und Streben, zwischen Wille und Möglichkeit," der „Tragödie und zugleich Komödie der Menschheit und des Individuums".[2]) Das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft und der Satz, daß nur ein Reiner Reinheit zu bringen vermag, bilden die beiden Themen des Stückes. Katilina könnte etwas Großes vollbringen, er könnte auch „den Staat retten", wenn er nicht durch sein Vorleben der Möglichkeit beraubt wäre, anständige Gefährten zu finden. Mit einer Bande von Verbrechern ist er machtlos.

Um seine Idee möglichst rein herauszuarbeiten, hat Ibsen die eigentliche Handlung völlig in die Seele seines Helden verlegt, damit schon seine späteren Psychodramen ankündigend. In Katilina selbst vollzieht sich Kampf und Untergang, von außen her nur durch ähnliche Vorgänge begleitet. Ganz unentbehrlich für die Handlung sind eigentlich nur die beiden Frauengestalten, zwischen denen der Held hin- und herschwankt, seine Gattin Aurelia, die milde, und die Vestalin Furia, sein böser Dämon, die ein von ihm früher an ihrer Schwester begangenes Verbrechen rächen will. Höchst bedeutungsvoll ist der Zug, daß Katilina Furia gegenüber, ohne es zu wissen, sich selbst Rache schwört. Dadurch wird ausgedrückt, daß er selbst sein grimmigster Feind ist, daß in seinem eigenen Innern, in der Zwiespältig-

---

[1]) In der Vorrede zur 2. Ausgabe. Deutsche Ibsenausgabe I, 475.

[2]) Man könnte hier auf eine Äußerung Ibsens über das Thema von „Rosmersholm" heranziehen, die ebenfalls gut auf den „Katilina" paßt: Brief 197. (Bd. X. 372): „Doch außerdem handelt das Stück von „dem Kampf, den jeder ernsthafte Mensch mit sich selber zu bestehen „hat, um seine Lebensführung mit seiner Erkenntnis in Einklang zu bringen."

keit seines Charakters bereits der Keim zu Tod und Vernichtung liegt.[1]) Immer mehr spitzt sich das Drama gegen Ende zu einem Spiel zwischen diesen drei Personen zu, bis der Dichter am Schlusse seine Idee der letzten Hülle entkleidet, indem die beiden Frauengestalten zu bloßen Allegorien werden.

Auch in diesem Motive mit den beiden Frauen, ja sogar in ihrer Allegorisierung sind wichtige und durchgehende Züge des späteren Lebenswerkes Ibsens bereits in seinem ersten Jugenddrama vorgebildet. Auf dieses „Ibsensche Leitmotiv" macht Max Koch aufmerksam.[2]) Er weist darauf hin, daß es sich in 13 von den 24 Ibsenschen Stücken wiederfindet, und daß auffälligerweise gerade im ersten und letzten Drama Ibsens diese beiden Frauengestalten in Namen und Haltung allegorische Bedeutung gewinnen.[3]) All das macht es erklärlich, wie dem Dichter sein erstes, fast verschollenes Werk noch 1875 innerlich so nahe stand[4]), daß er daran denken konnte, es selbst „als eine Art Jubiläumsschrift" neu herauszugeben und seine Freunde damit bekannt zu machen.[5]) Und man kann sich dem Urteil Woerners anschließen, daß sich „in der Weltliteratur kaum noch ein Erstlingswerk finden dürfte, das die ganze Lebensaufgabe und Lebensarbeit seines Urhebers, wie schemenhaft auch immer, doch so unverkennbar und so vollständig vorbildet."

Technisch freilich ist Ibsens Jugendwerk durchaus noch nicht mustergiltig. Das Fehlen einer Gegenpartei und die matte

---

[1]) So gewinnt Ibsen technisch den Vorteil, daß Katilinas Untergang innerlich motiviert ist und ihn gar kein äußerer Gegner erst zu fällen braucht, denn er wäre doch nur blindes Werkzeug in der Hand des Schicksals. — Katilinas Ende durch Furias Hand ist rein symbolisch.

[2]) Vgl. Max Koch. Ein Ibsensches Leitmotiv. a. a. O. im Ibsenheft von „Bühne und Welt".

[3]) Im „Katilina": Aurelia und Furia. In „Wenn wir Toten erwachen": Irene und Maja.

[4]) Dem gegenüber sei daran erinnert, daß Schiller in späterer Zeit einmal schrieb: „Ein Produkt, wie der Don Carlos ekelt mich an."

[5]) Bei der Neuausgabe hat Ibsen hauptsächlich nur die Verse gebessert und die äußere Form geglättet; nur hie und da hat er einen bezeichnenderen Ausdruck eingesetzt, der ihm deutlicher zu sagen schien, was er in seiner Jugend mit unzulänglichen Mitteln hatte ausdrücken wollen. Vgl. Woerner und Brief 114.

Charakteristik wurden schon erwähnt; in Ausdruck und Versifikation finden sich (in der ersten, in Deutschland nicht zugänglichen Ausgabe) Mängel. Auch die Gestalt Katilinas ist nach Woerners Ausdruck „richtiger aufgefaßt und empfunden als dargestellt." Woerner braucht das gelungene Bild, Katilina gleiche „einem Strauche, dessen Schößlinge getrennt, für die Anschauung unzusammenhängend, aus dem Boden sprießen."

Die ganze Auffassung Ibsens von Katilina ist überhaupt zu individuell, um eine typische Gestaltung des Katilinastoffes darzustellen; sie ist für Ibsen und seine Charakteristik wichtiger als für die Stoffgeschichte. Jedenfalls aber sehen wir hier einen echten Dichter am Werke, der den rein menschlichen Gehalt des Stoffes zu durchdringen und befreit von allen Zufälligkeiten wiederzugeben sucht. Er trägt allerdings einen Geist seelischer Zwiespältigkeit hinein, der dem Stoffe und vielleicht dem ganzen Geistesleben antiker Menschen überhaupt völlig fern liegt, aber sein Katilina lebt und ist gestaltet, und dem Grundgedanken des Stückes bleibt die innere künstlerische Notwendigkeit gewahrt.

---

6. Von der Mitte des 19. Jahrh. bis zur Gegenwart.

Ibsens Drama ist eine der letzten selbständigen Gestaltungen des Katilinastoffes. Was an jüngeren Dramen noch geschrieben worden ist, entbehrt meistens der künstlerischen Notwendigkeit und weist fast nur gänzlich mißlungene Versuche auf, dem Stoffe, dessen Charakter nun einmal in die Zeit nicht paßt, neues Leben einzuhauchen.

Hermann Lingg.

An der Spitze steht das Katilinadrama von Hermann Lingg 1864.[1]) Dieses Stück, wie die meisten andern nun folgenden, ein Erstlingsdrama, ist eine Erscheinung jener einseitigen Vorliebe für

[1]) Katilina. Trauerspiel in fünf Akten. München 1864. 226 S., etwa 3600 Verse. — Spätere Umarbeitung unter dem Titel: „Die Katilinarier", Trauerspiel in fünf Aufzügen in: Dramatische Dichtungen. Stuttgart 1897. S. 1—69, etwa 1900 Verse.

„das Historische“[1]), die mehrere Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hindurch Kunst und Literatur beherrschte. Eine wahre Flut von historischen Lesedramen ergoß sich damals über das deutsche Publikum, darunter sehr viele Römerdramen. Es ist nicht leicht, die letzten Gründe dieser auffälligen Erscheinung ausreichend klarzulegen. Gewiß hat der durch die Romantik angeregte Aufschwung der Geschichtswissenschaft, sowie die allmächtige Hegelsche Geschichtsphilosophie darauf eingewirkt. Auch ist der Einfluß Schillers und der Shakespearschen Dramen sicherlich nicht gering anzuschlagen. Aber es müssen noch andere Gründe vorhanden sein, um diese massenweise auftretenden Äußerungen der Freude an historischen Darstellungen begreiflich zu machen. Vielleicht suchte die Nation, die ihre wirtschaftliche und staatliche Einigung geistig bereits vorweggenommen hatte, den Drang nach politischer Betätigung, die ihr zum Teil noch versagt war, durch ein theoretisches Versenken in die Geschichte vergangener Völker zu befriedigen. Andererseits lockten die bereits vorhandenen Keime zu einem eignen Parteileben, die ersten Regungen des „vierten Standes“ u. a. m. zu einer Vertiefung in die Parteikämpfe von Völkern mit reichem politischen Leben, wie der Römer, an und reizten zum Nachgestalten. Die bürgerliche Kultur strebte an der Hand der durch das Zeitalter des Dampfes beschleunigten Reichtumssteigerung rasch auf. Sie suchte allenthalben in der Geschichte nach Vorbildern für ihre eigene Gestaltung und zugleich nach einer „modern-originalen“ Ausdrucksform ihrer selbst, nach einem „eigenen Stil“.[2])

---

[1]) Man hat diese Geschmacksrichtung mit einem allerdings nicht schönen, aber kurz und sehr prägnant das Wesentliche bezeichnenden Worte „Historismus“ genannt. In der bildenden Kunst tritt er in dem sogenannten „Historienbild“ der Düsseldorfer und der Pilotyschule auf, allmählich ins „historische Genre“ übergehend. — Auf musikalischem Gebiete zeigt er sich in der „großen historischen Oper“ vom Typus Meyerbeer, der noch Richard Wagner im Rienzi seinen Tribut zollte, ehe er sich in besserer künstlerischer Einsicht völlig von ihr abwandte. — Übrigens reicht der „Historismus“ in der sogenannten „Butzenscheibenpoesie“ (Wolff-Baumbach) und im archäologischen oder Professorenroman literarisch noch bis in die Gegenwart hinein.

[2]) Dieses Suchen nach eigenem Stil zeigt sich auch in der Abwandlung aller Stile von der Antike bis zum Empire, die wir in der bildenden

Auf etwas anderes hat jüngst Karl Busse sehr richtig hingewiesen.[1]) Es ist eine auffallende Tatsache, daß alle Dichter der sogenannten Epigonenzeit wie Geibel, Heyse, Bodenstedt, Grosse, Lingg u. a., die meist feine Formalisten, feinsinnige Lyriker und Novellisten, aber alles andere als wilde Kraftnaturen waren, mit Vorliebe die größten Gewaltmenschen, wie Tiberius, Nero u. s. w. im Drama behandelten; wie Busse mit Recht meint, ganz ergebnislos. Er gibt allerdings nicht die psychologische Begründung für diese Tatsachen. Sie liegt meiner Meinung nach in folgendem: Es gibt zwei Quellen des Gefallens an der Kraft: die Kraft selbst, die sich zu Verwandtem hingezogen fühlt, und die Sehnsucht der Schwäche nach Kraft eben aus Mangel an Kraft, verwandt der neidischen Bewunderung des Kranken für den Gesunden. Die alten Meister des 17. Jahrhunderts fühlten sich all jenen wilden Gestalten im Innersten verwandt durch gleich kraftvolle Regungen; jene Neueren lieben in ihnen die Kraft, die ihnen selbst fehlt.

Aus einem solchen Motive heraus ist auch Linggs Katilinadrama entstanden.[2]) Es ist dem Dichter nicht gelungen, mit dem Stoffe fertig zu werden. Einen großen Verbrecher im

---

Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich vollziehen sehen, eine Tatsache, auf die schon oft hingewiesen worden ist.

[1]) In einem Aufsatze über Julius Grosse: „Ein Epigone". Zukunft XII. Jahrg. No. 47 S. 287.

[2]) Lingg selbst hat sich später in seiner Selbstbiographie (Meine Lebensreise, Berlin und Leipzig 1899) über die Entstehung und die Schicksale seines Werkes ausgesprochen. Darnach hatte er bereits auf der Schule den Sallust als Privatlektüre gelesen; während der Revolutionszeit tauchte die Gestalt Katilinas in ihm auf, er brachte es aber nur zu wenigen Szenen, da ihm, wie er selbst gesteht, jegliche Ahnung von dramatischer Technik fehlte. Erst 1855 entschloß er sich zur Vollendung des Stückes, da Dingelstedt ihn nach einem Drama mit „Volksszenen" gefragt hatte. 1858 wurde der Katilina von der Beurteilungskommission des dramatischen Preisgerichts am Münchener Hoftheater mit ausgewählt, von Lingg daraufhin nochmals überarbeitet und gedruckt. Die erste Aufführung fand 1866 statt, nach der zweiten wurde das Stück abgesetzt. Lingg schiebt das auf den Einfluß der Richard Wagnerschen „Oper", wie überhaupt sein ganzer Bericht durch ziemlich unerfreuliche Poeteneitelkeit und hämische Bemerkungen gegen Wagner und andere entstellt ist. — Vgl. a. a. O. 29, 35, 102 ff., 121 ff., 155. — In seiner Charakteranalyse Katilinas hebt Lingg genau wie im Stücke das

Geiste des 17. Jahrhunderts konnte er nicht hinstellen[1]), ein Freiheitsheld war der „historische“ Katilina, an dessen Charakter den Dichter seine moderne geschichtliche Bildung band, nicht, und so verfällt der antike Revolutionär dem Schicksale der Zwiespältigkeit. Am deutlichsten geht Linggs Ratlosigkeit dem Stoffe gegenüber daraus hervor, daß er den Untergang Katilinas nicht einheitlich motiviert. Er mußte augenscheinlich eine bestimmte „Schuld“ haben, für die Katilina zu leiden hat. So läßt er denn einen der gallischen Gesandten im Garten Katilinas — übrigens ohne dessen Absicht — umgebracht werden, und aus Rache dafür erschlägt dann ein anderer Gallier Katilina am Ende der Entscheidungschlacht. Der Held geht also nicht an den logischen Folgen seines Charakters oder seiner Taten zugrunde, sondern er fällt im letzten Ende einer Privatrache zum Opfer, die sich sogar noch als auf Irrtum beruhend herausstellt. Der Vollstrecker seines Schicksals ist schließlich nichts als ein bloßer Zufall. Dieser schwere Fehler raubt dem Drama den ganzen Lebensnerv. Auch bedeutet es gegenüber den Dramen der Revolutionsjahre insofern einen Rückschritt, als jede breitere Resonanz durch Einführung sozialer Elemente völlig fehlt. In dem Bestreben reiche und stimmungsvolle Farben aufzutragen gerät der Dichter auf gefährliche Klippen: die Szenen mit den Parzen und dem Lar streifen die feine Linie des Komischen. —

Lingg hat das Werk zwar später überarbeitet, d. h. zusammengezogen und wenigstens das Anstößigste, nämlich die Galliergeschichte, beseitigt und dafür Cäsar an Katilinas Sterbe-

---

Zwiespältige in diesem halb bösen, halb guten Menschen hervor. Er findet das tragische Problem darin, daß eine schuldige Hand zum Rettungsschwerte greife. Also Ibsens Auffassung etwas ähnlich, nur ist es eben Lingg in keiner Weise gelungen, dieses Problem dramatisch glaubhaft zu gestalten. — Lingg meint, durch die Schreckensszenen der Kommune 1870 sei ihm bewiesen worden, daß der Inhalt seiner Tragödie sehr modern gewesen sei.

[1]) In dem Drama „Korsar und Doge“ ist ihm die Figur des Venetianischen Dogen und Seeräubers Candiano, ebenfalls eines großen Verbrechers, in gleicher Weise mißglückt. — In einer Reihe anderer Dramen und Balladen sowie dem Epos „Die Völkerwanderung“ und den „Byzantinischen Novellen“, die als seine beste Leistung auf diesem Gebiete gelten, hat sich Lingg im „Historischen“ versucht.

lager gebracht, damit ihn der Sterbende zum Nachfolger weihe[1]); aber die verfehlte Anlage des Stückes war nicht zu retten. Es ist nicht mit Herzblut geschrieben, wie man noch von Kürnbergers Drama[2]) sagen kann, sondern es ist, um Busses treffende Worte zu gebrauchen „zu sehr für die deutsche Literatur und im Künstlersammetjackett gedichtet".

Parmenio Bettòli.

In den Zusammenhang des „Historismus" gehört auch das Drama „Katilina" von Parmenio Bettòli.[3]) Indessen zeigt sich der romanisch-südländische Charakter des Verfassers deutlich in der überwuchernden barocken Phantastik, die sehr stark an Dumas erinnert.[4]) Trotz der Masse von historisch-antiquarischen Belegen[5]) sind die eigentlichen Vorgänge im Stücke gänzlich

---

[1]) Die Schlußworte, sowie die Situation erinnern an den Schluß des Hamlet; auch an Crébillon und Kürnberger (siehe diese) kann man denken. Beeinflussung ist kaum anzunehmen, Lingg selbst behauptet a. a. O. S. 127, er habe, als er sein Katilinadrama schrieb, überhaupt nicht gewußt, daß es schon eins gab. Er gesteht, „es habe ihn niemals gelockt, einen schon von andern, wenn auch nur in Novellenform behandelten Stoff in Angriff zu nehmen." — Über den Einfluß Shakespeares auf sein Schaffen siehe a. a. O. S. 35.

[2]) Übrigens gerieten das Drama Kürnbergers und das Linggs in Konkurrenz, da Kürnberger das seinige ebenfalls in München eingereicht hatte. Vgl. darüber Lingg a. a. O. S. 155.

[3]) Catilina. Dramma in cinque atti in versi di Parmenio Bettòli, con note illustrative. Milano 1875. — Aufgeführt in Turin 1872. Bettòli, geboren zu Parma 1835, italienischer Journalist, nach bewegtem Leben zuletzt Kritiker am „Popolo Romano", als solcher Gegner der Duse, ist seit 1855 Verfasser massenhafter Dramen und mehrerer Romane. Vgl. A. de Gubernatis, Dictionnaire International des écrivains du jour. Florenz 1888. S. 292 f.

[4]) Eins von Bettòlis Dramen: „Le idee della signora Aubrey" ist die Fortsetzung eines Dramas von Dumas fils.

[5]) Im ganzen über 300 Anmerkungen, die hinter den einzelnen Akten mit Hinweisen auf die antiken Quellen sowie auf Niebuhr, Mommsen, Mérimée, den italienischen Historiker Cantù u. a. abgedruckt sind. — Man wird bei dieser Manier, zu der in Deutschland Scheffel mit seinem sonst so trefflichen „Ekkehard" das Signal gegeben hat, etwa an Ebers „Ägyptische Königstochter" mit ihrer reichlich quellenden Ägyptologenweisheit erinnert; ein Beweis für die Internationalität gewisser geistiger Strömungen des 19. Jahrhunderts.

ungeschichtlich. Die Katilinarische Verschwörung gibt nur den ganz äußerlichen Anlaß zu den Vorgängen. Den größten Teil des Stückes verschlingt Intrige und wieder Intrige. Schon eine Äußerlichkeit, die für ein Katilinadrama ungewöhnlich große Zahl von Frauenrollen (5) zeigt den „intriganten“ Charakter des Dramas an.

Die ersten beiden Akte erschöpfen sich darin, daß Katilina von Fulvia für eine ihr aus Übermut in einer Kneipe[1]) zugefügte Kränkung unter Anwendung weiblicher Listen bestraft wird. Der dritte Akt spinnt eine neue Intrige an, in deren Mittelpunkt diesmal Priska steht, die Schwägerin Ciceros, eine von Katilina etwa zehn Jahre vorher geschändete Vestalin, die jedermann für ihren Fehltritt eingemauert glaubt. Sie lebt aber der allgemeinen Meinung zum Trotze in einer abgelegenen Hütte als Katilinas Geliebte weiter und wird dort von Cicero entdeckt. Cicero und Katilina treffen an Priskas Aufenthaltsorte zusammen und streiten darüber, wer mehr Aussicht auf das Konsulat habe.[2]) Der vierte Akt bringt zwar die Wahl auf dem Marsfelde[3]), sie wird aber in der Hauptsache auch nur dazu benutzt, um die Priskaintrige weiter zu spinnen. Im fünften Akt erfährt Katilina seine Repulsa, er beschließt, sich dafür an Rom zu rächen, Priska aber, als gute Patriotin, sagt sich nun von ihm los. In einem Wutanfall, den er sofort bereut, ersticht er sie. Cicero erscheint, um ihm persönlich das Mißlingen der Verschwörung und die Gefangennahme seiner Spießgesellen mitzuteilen. Er nimmt aber Katilina nicht fest, sondern rät ihm selbst zur Flucht. Wie eine „Anmerkung“ besagt, geschieht das, um die „historische Richtigkeit der Tatsachen“ nicht zu verletzen.

Diese Andeutungen werden genügen, um zu beweisen, daß Bettòlis wunderlicher dramatischer Mischmasch mit dem Katilinastoffe nicht viel zu tun hat. Zudem geht dem Stücke jeglicher

[1]) In dieser Kneipe verkehren übrigens zu gleicher Zeit Sklaven; Katilina mit seinem Anhang, darunter Cäsar; Cicero mit Kato. Der Unterschied zwischen den einzelnen Gruppen wird durch die verschiedenen Weinsorten, die sie verlangen, angedeutet.

[2]) Diese Szene erinnert allzu deutlich an den ähnlichen Vorgang bei Dumas-Maquet, Akt III, Szene 7, als daß die Übereinstimmung zufällig sein könnte.

[3]) Wiederum etwas an Dumas anklingend.

poetische Wert ab. Situationstheatralik und antiquarisch aufgeputzte Gespräche bilden die hauptsächlichen technischen Mittel der Darstellung. Auftreten und Abgänge der Personen sind häufig völlig unmotiviert. Charakteristik wird erst gar nicht angestrebt.

Hans Pöhnl.

Völlig mißglückt erscheint mir auch das Katilinadrama von Hans Pöhnl.[1]) Es trägt den Stempel künstlerischer Unreife in Form und Inhalt an sich. In dem Bestreben Katilina recht kraftvoll und wild erscheinen zu lassen, hat ihm der Verfasser etwas Sprunghaftes, Gezwungenes, fast Gequältes gegeben. Mitunter handelt er geradezu wie ein seiner Sinne nicht ganz mächtiger Mensch, und eine lebhafte Anteilnahme des Lesers an den Taten eines solchen Halbverrückten ist so gut wie ausgeschlossen. Eine peinliche Intrige mit Läka, den Katilina dadurch gewinnen will, daß er seine eigene Geliebte mit ihm verkuppelt, durchzieht das ganze Stück. Die geschmacklosen Szenen mit der ehemaligen Vestalin, der Milchschwester Ciceros (!)[2]), die sich nach ihrer Entehrung durch Katilina in eine Priesterin der Hekate (!) verwandelt hat, gehören für feineres Empfinden bereits der Sphäre des Schauerromans an. Bühnentechnisch ist das Stück nicht ohne Geschick, da dem Verfasser als ehemaligem Schauspieler eine gewisse praktische Erfahrung zur Seite stand. Aber seine Prosa ist holprig, und er bestrebt sich in ihr mit oft nur zu deutlicher Absicht die Shakespeareschen Volksszenen nachzuahmen. Pöhnl ist eben kein Dichter, mag er alle seine Werke noch so gut gemeint haben.

Dasselbe gilt von seinen Volksbühnenspielen, die er als Beiträge zu einer volkstümlichen Reform der deutschen Bühne erscheinen ließ.[3]) Die umfangreiche Einleitung zu diesen Dramen zeigt den Verfasser in eine fast fixe Idee verrannt, zu deren Durchführung jedenfalls ihm selbst alle notwendigen Fähigkeiten abgehen. Er will nämlich im engen Anschluß an die „Nürnberger“ des 16. Jahrhunderts ein Volksbühnenspiel schaffen, in

[1]) Katilina. Tragödie in 5 Akten. Wien 1877.

[2]) Auffallend ist die Ähnlichkeit mit der Figur der Priska in Bettòlis Drama.

[3]) Hans Pöhnl. Deutsche Volksbühnenspiele. Wien 1887. Zwei Bde. — Einleitung: Unser nationales Volksbühnenspiel. I, 7—122.

der Meinung „der deutsche Hausmann“ und sein biderbes Urteil müßten für den Spielplan des Theaters maßgebend sein.[1]) Wie weit er in seiner maß- und ziellosen Begeisterung für seine Nürnberger geht, zeigt seine Stellung zu Goethe und Schiller, die er spöttisch als „Dichterheroen“ bezeichnet. Er spricht nämlich diesen beiden größten aller deutschen Dichter jegliche poetische Empfindungsgabe ab und glaubt durch eine höchst wunderliche und verschrobene Tabelle nachweisen zu können, daß Goethe und Schiller alle ihre dramatischen Motive von Lessing (!) entlehnt haben.[2]) Pöhnls eigene Volksbühnenspiele (darunter ein „Armer Heinrich“) steigen zwar mit Erfolg von den Höhen der Literatur zur Sphäre des „Hausmanns“ herab, der Verfasser hat aber meinem Empfinden nach die Unterscheidung zwischen Natürlichkeit und Plattheit durchaus nicht immer festzuhalten vermocht. Bei so bewandten ästhetischen „Dogmen“, können die erwähnten Geschmacklosigkeiten des „Katilina“ ebenfalls nicht wunder nehmen.[3]) Und es ist im Interesse der fortschreitenden Kultur und Verfeinerung des ästhetischen Empfindens nicht zu bedauern, daß Pöhnls Bestrebungen für sein kleinbürgerliches Dramenideal ohne Erfolg geblieben sind. Seinen guten Willen und sein Nationalgefühl, aus dem seine Bestrebungen hervorgegangen sind, kann man dabei nur anerkennen und loben.

---

[1]) Es liegt hier meiner Meinung nach eine arge Verkennung des hohen Begriffes vom „Volke“ vor, den Richard Wagner hatte und beispielsweise in den Meistersingern vertritt. Diese Wagnersche Auffassung ist von Kleinbürgertum weit entfernt; sein „Volk“ in den Meistersingern wird gerade von einer Dichtung aufs innigste ergriffen, in der durch den Begriff des „Parnasses“ antike und Renaissanceelemente, also die tiefsten Quellen deutscher Bildung, eine große Rolle spielen.

[2]) Man wird unwillkürlich an Edwin Bormanns Baconunfug erinnert.

[3]) Pöhnl selbst dachte natürlich günstiger über sein Drama. In der Einleitung zu den Volksbühnenspielen S. 105/6 erwähnt er, daß sein „Katilina“ auf Dingelstedts Wunsch mit großem Erfolge in Brünn aufgeführt worden sei. Auch habe Dingelstedt das Stück als die „einzige deutsche Tragödie“ bezeichnet, die „in ernster Shakespearischer Charaktererkenntnis“ gedichtet sei. Aus welchem Grunde auch immer Dingelstedt dieses feingedrechselte Lob gespendet haben mag (er hatte sich bekanntlich völlig zum glatten Hofmann entwickelt) — ich kann ihm nicht beistimmen.

Theodor Curti.

Nicht viel höher als Pöhnls Stück steht das Katilinadrama von Theodor Curti, Regierungsrat in St. Gallen.[1] Der Verfasser gerät in dieselbe Schwierigkeit wie seine Vorgänger. Er will möglichst viel von dem geschichtlichen Katilina und seinen Schandtaten beibehalten, dieser Katilina kämpft aber für den Fortschritt; und es gelingt dann eben nicht glaubhaft zu machen, daß ein Mensch mit einer solchen Vergangenheit sein Leben für eine gute Sache in die Schanze schlagen soll. Curti bestrebt sich wieder etwas sozialen Hintergrund zu geben. Er stellt auch vor der Entscheidungschlacht dem Katilina in einer ziemlich plumpen Allegorie den Krieger Mavors gegenüber, der eine Art Verkörperung des Anarchismus ist und den Katilina töten will, weil man alle die beseitigen müsse, die Herrscher sein wollen; aber es glückt dem Verfasser nicht ein einheitliches Werk zu erzielen.

Der Zug, durch den Curti augenscheinlich Katilinas menschliche Güte hervorheben will, zeigt, zu wie sonderbaren Mitteln der Charakteristik er greift. Er läßt nämlich den Katilina ein Mädchen aus dem Bordell holen, mit der Absicht es zu seiner Frau zu machen. Katilina, der Vestalinnenschänder, beschäftigt mit der Hebung gefallener Mädchen! — An die Stelle der geschickten Benutzung kulturgeschichtlicher Einzelzüge, die bei Ben Jonson zu einer so genialen Verwertung philologischen Wissens führte, treten bei Curti antiquarische Aufdringlichkeiten. Ich erinnere nur an die Szene, in der Ciceros Sklave Tiro das Volk durch Verlesung der eben gehaltenen Rede des Kato in Staunen setzt, da er sie mit den von ihm erfundenen „Tironischen Noten“ nachstenographiert hat. Mit solchen Mitteln soll Echtheit des geschichtlichen Charakters erreicht werden, in solchen Kleinigkeiten verzettelt sich das Stück. Die Sprache, Prosa und Verse (in den Reden) durcheinander, ist ungelenk. So besteht das „erregende Moment“ am Schlusse des ersten Aktes in dem prächtigen Racheschwur der Fulvia, die im Empfangszimmer des Bordells hinter einer Säule „gehorcht“ hat: „Dieses Geheimnis, Katilina, sei das Werkzeug meiner Rache. Hochmütiger!

[1]) Katilina. Ein Trauerspiel. Zürich 1892.

Törichter! Da du nicht wolltest, daß ich mich dir gebe, werde ich Dich dem Konsul übergeben." Man muß das laut lesen, um den ganzen Rhythmus zu empfinden.

Hermann zu Ysentorff.

In dem Katilinadrama „Videant" von Hermann zu Ysentorff[1]) ist überhaupt nicht mehr viel von dem eigentlichen Charakter des Stoffes übrig geblieben. Es findet zwar noch eine Verschwörung statt, aber wieder kommt die Motivierung von Katilinas Untergang völlig von außen her. Ysentorff hat das Motiv mit dem Mädchen, das die entehrte Schwester an Katilina rächt, einfach von Ibsen herübergenommen. Während aber bei Ibsen alles tiefer begründetes Symbol war, und Furia sich bis zum verkörperten Schicksal Katilinas entwickelte, hat hier Akrinia nur eine rein persönliche Rache auszuüben, und aus dem Ganzen wird eine gewöhnliche Vendettageschichte. Es handelt sich nicht mehr um Wohl und Wehe des römischen Staates, sondern nur um die Angelegenheiten einiger bürgerlicher Familien aus der guten Gesellschaft.[2]) In die erwähnten Vorgänge ist wieder eine Liebesgeschichte Katilinas mit der Tochter des Zensors[3]) verwoben, und mit diesen Dingen muß die Teilnahme des Lesers wach erhalten werden, weil sie durch das eigentliche Thema der Verschwörung nicht genügend befriedigt werden kann. Man denkt unwillkürlich an Voltaires Ausspruch: „Personne ne conspire et tout le monde aime." So mündet das Katilinadrama hier in unerfreulicher Weise in die Sphäre des bürgerlichen Dramas ein.[4])

---

[1]) Videant. Trauerspiel in 5 Akten von Hermann zu Ysentorff. Leipzig 1899.

[2]) Ich kann mich des bestimmten Eindrucks nicht erwehren, daß dem Verfasser speziell Offizierkreise vorgeschwebt haben. Im einzelnen läßt sich das natürlich nicht erweisen, aber Ausdrucksweise und Haltung der Personen scheinen mir darauf zu deuten.

[3]) Man ist versucht zu schreiben: des Herrn Polizeipräsidenten.

[4]) Lediglich der Vollständigkeit wegen erwähne ich das Machwerk eines Herrn A. Goss (Katilina, Historisches Schauerdrama mit Gesang und Tanz. Regensburg 1885. 2. verb. Aufl. Personen: Katilina, Cäsar, Hannibal (!), Scipio (!) und ein Sklave), da es einem literarischen Kreise angehört, in den sonst die Literaturgeschichte nicht hinabzusteigen pflegt. Der Ruhm Offenbachs hat Herrn Goss nicht schlafen lassen, daher hat er außer den „Griechen vor Troja", „Cäsar" und „Zeus und Maier, oder

S. Lublinski.

Episodenhaft wird die Katilinarische Verschwörung erwähnt in Lublinskis Cäsardrama: „Der Imperator."[1]) Die Erwähnung ist bedeutsam genug, um besprochen zu werden, weil hier aus neuester Zeit ein Gegenstück zu Kürnbergers Auffassung Katilinas als Vorläufers Cäsars vorliegt. In dem Lublinskischen Drama spricht Cäsar offen aus, Katilina sei ihm durchaus ebenbürtig gewesen, dessen Schandtaten seien alle erfunden. Cäsar klagt sich der Verräterei an Katilina an, er habe ihn im Stiche gelassen, anstatt, wie es seine Pflicht gewesen wäre, ihm zu helfen, ja mit ihm in der Feldschlacht bei Pistoja kämpfend zu fallen. Diese Auffassung, bei Kürnberger noch erklärlich, ist wohl nach dem Erscheinen von Mommsens Römischer Geschichte und der neueren historischen Forschung über Katilina[2]) als gänzlich ungeschichtlich zurückzuweisen.

Herbert Eulenberg.

In dem Drama „Künstler und Katilinarier" von Herbert Eulenberg[3]) ist anläßlich einer Theatervorstellung, die in dem Stücke stattfindet, der fünfte Akt eines Katilinadramas mitgeteilt. Er handelt nur von Cäsar. Im Gegensatz aber zu Lublinski ist hier gerade dargestellt, wie nach Katilinas Untergang Cäsar durch Verbrennung des letzten Briefwechsels und Ermordung des Boten alle Spuren und Zeugen seiner Verbindung mit Katilina sorgfältig tilgt, um selbst den Kopf aus der Schlinge zu ziehen und seine Kraft für eine geeignetere Zeit aufzusparen. Im übrigen macht der mitgeteilte Akt einen so bedeutenden Eindruck, daß der Wunsch nach dem Ganzen rege wird.

Götterdämmerung" auch diesen Katilina verbrochen. — Der ganze Witz beruht auf den plumpsten Anachronismen in ermüdender Breite und der Selbstmord Katilinas erfolgt durch ein Glas „Standerlbier" (abgestandenes Bier). — Die Musik steht auf derselben „Höhe". So sucht der Dichterkomponist den Stumpfsinn seiner monotonen „Ouverture" durch eine blasphemische Heranziehung der Nationalhymne zu heben, ein Zeichen des bedauerlichen Unfugs, der in Deutschland leider oft mit der Nationalhymne getrieben wird.

[1]) Trauerspiel in 5 Akten. Dresden und Leipzig 1901.

[2]) Vgl. Einleitung S. 8.

[3]) Ein Schauspiel in 4 Aufzügen. Berlin 1902. Über Eulenberg vgl. Karl Schnitzler in der Zukunft. XII. Jahrg. No. 50. S. 416 ff.

Adolf Bartels.

Einen weniger trostlosen Ausblick in die Zukunft des Katilinadramas, als ihn die letzten, zum Teil ganz dilettantischen Stücke gestatten, verheißt der jüngst erst erschienene „Katilina“ von Adolf Bartels.[1]) Das Stück ist deswegen so wichtig, weil wir hier zum ersten Male seit dem 17. Jahrhundert Katilina wieder als großen Verbrecher und Gewaltmenschen behandelt finden und somit der Stoff wieder seinem eigentlichen Gehalte nach voll ausgeschöpft werden konnte. Bartels hat mit sicherem Blicke erkannt, welche Behandlung allein dem Stoffe, auch nach den modernsten geschichtlichen Forschungen, angemessen ist. Als geübter Literarhistoriker hat der Verfasser selbst seine Quellen und die Einflüsse, unter denen das Werk entstanden ist, mit wünschenswertester Deutlichkeit angegeben.[2]) Er bezeichnet als Quellen für seine Vorstudien Ciceros Reden, Sallust, Plutarch und Mommsen. Die Anregungen zu dem Drama verlegt er bis in seine Sekundanerzeit zurück. Bestärkt hat ihn in seinem Plane die abfällige Charakteristik Ciceros in Jensens Roman „Nirwana“ [3]), sowie eine Äußerung Hebbels in einem seiner Reisebriefe.[4]) Von größter Bedeutung ist Bartels' Bemerkung, daß Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“ auf sein

---

[1]) Erschienen Sommer 1905 als 2. Stück der „Römischen Tragödien“ von Adolf Bartels = Gesammelte Dichtungen V. Band. Bartels, von dessen Luthertrilogie der erste Teil in Erfurt die Bühnenprobe bestanden hat, ist dem größeren Publikum weniger als Dichter, denn als Literarhistoriker und Kritiker bisher bekannt geworden. Seine sehr subjektiven Anschauungen und Urteile fordern allerdings öfter zu starkem Widerspruche heraus; es bleibt aber sein Verdienst, bereits vor einer Reihe von Jahren als einer der ersten wieder mit allem Nachdruck auf die Bedeutung Hebbels hingewiesen zu haben.

[2]) a. a. O. Vorwort S. VII.

[3]) Wilh. Jensen. Nirwana. Drei Bücher aus der Geschichte Frankreichs. Roman. Breslau, 1877. Die Stelle steht III, 257 f.

[4]) Vgl. Hebbel: Reiseeindrücke; Der Vesuv: Werke Werners Ausgabe X, 47. — Hebbel äußert dort anläßlich einer Besichtigung der Trümmer von Ciceros Villa: „Ohnehin ist mir Cicero von jeher zuwider gewesen; ich interessiere mich mehr für Katilina als für ihn.“ — Bartels' Angabe, daß auch das Erscheinen von Ibsens Katilina (gelesen will er ihn nicht haben) ihn angeregt habe, ist wohl ein Irrtum, denn Ibsens „Katilina“ ist in 2. Ausgabe norwegisch 1875, deutsch erst 1896 erschienen, Bartels' Drama aber ist nach seiner eigenen Angabe schon 1892 geschaffen.

Stück gewirkt habe, denn dieser Einfluß Nietzsches ist ganz unverkennbar, und es ist sehr wichtig, daß Bartels gerade unter dieser Führung zur rein ästhetischen Wertung des großen Verbrechers gelangt ist.

Bartels hat sich ziemlich treu an die historischen Quellen gehalten. Ausgeschaltet hat er alles, was dem Drama irgendwie kleinliche Züge hätte verleihen können. Die Vestalingeschichte wird nur nebenher erwähnt, die ganze Allobrogerintrige bleibt vollständig weg. Dagegen sind alle starken und kräftigen Motive beibehalten, ja gehäuft, so durch Einführung des Sohnesmordes auf offener Bühne; selbst vor dem Bluttrunk schreckt der Verfasser nicht zurück. Durch alle diese Maßnahmen wird eine völlige Stilreinheit des Werkes erzielt.

Katilina steht durchaus und überall im Vordergrunde. Er ist ein Mensch wahrhaft „jenseits von Gut und Böse", der mit dem Maße der alten Werte nicht mehr gemessen werden kann. An Stelle seiner eigenen moralischen Wertungen sind durchaus ästhetische getreten. Schön heißt ihm: Kraft, Größe, Wildheit[1]); Häßlich: Schwachheit und ängstliche Überlegung. Mit überragendem Geiste übersieht er die augenblickliche Lage in Rom und fühlt sich stark genug, mit dem ganzen Staate fertig zu werden. Aber er ist Kulturpessimist und Skeptiker durch und durch. Er strebt nach der höchsten Gewalt nicht, um sie herrschend zu genießen oder gar um die Zustände zu verbessern; er will lediglich vernichten. Er fühlt sich als den Vollstrecker von Roms weltgeschichtlichem Schicksal.[2]) Und gerade das ist

---

[1]) Vgl. besonders die bezeichnende Stelle: III. Akt. 4. Szene.
O schilt mir, Knabe, das Gemeine nicht!
Es ist auch etwas Großes, ganz besonders,
Wenn's sich einmal in Riesenform verkörpert,
Wie in der Stadt, und wie in Katilina.

[2]) III. Akt, 4. Szene. Zu Cethegus:
Rom ist jetzt reif
Zum Untergang, sein Urteil ist gesprochen,
Nicht einmal, tausendmal, von allen Völkern,
Und ich — ich bin der Mann, der es vollstreckt.

Weiterhin:
Ich bin das Gift,
Das Rom sich selber zugerichtet hat,
Jetzt stirbt's daran.

sein Irrtum, an dem er zugrunde geht. Cäsar macht es ihm klar. In höchst wirkungsvoller Weise ist dieser wahrhaft Große dem Katilina als Kontrastfigur gegenüber gestellt. Cäsar ist gleichfalls ein Mensch, für den die alten Werte aufgehört haben vorhanden zu sein, der durchaus die Welt nach seinem Maße mißt; aber er ist in all der Verderbnis Roms gesund geblieben. Er ist Kulturoptimist und glaubt an eine Gesundung der Verhältnisse durch seinen eignen Herrscherwillen. Vor der Abreise Katilinas zum Heere in dunkler Nacht treffen beide zu entscheidender Aussprache zusammen in einer Szene, durch die weltgeschichtlicher Atem weht. Cäsar fühlt sich von Katilina, so sehr er ihm ästhetisch gerecht zu werden vermag, durch das rein Negative, Nihilistische getrennt; das Schöpferische, das er selbst besitzt, wird dadurch beleidigt. Wo Katilina im römischen Staate nur eine den Würmern verfallene Leiche sieht, erblickt Cäsar unter verderbtem Äußeren einen noch lebensfähigen Gedanken, eine regenerationsfähige Idee. Und er weiß, daß Katilina dagegen machtlos ist und beweist es ihm mit beredten Worten. Katilina sträubt sich gegen diese Erkenntnis; aber als Cäsar ihn mit dem grimmig-scherzenden Wortspiel „Stirb denn wohl" in die Nacht hinausziehen läßt, da ist Katilinas Schicksal schon besiegelt, er ist innerlich bereits überwunden. Die nun folgende Schlußhandlung erläutert nur das Vorangegangene durch äußere Vorgänge. So völlig auch die Niederlage Katilinas ist, und so sehr man schließlich den Untergang dieses „Dämons der Vernichtung", wie ihn Sempronia einmal nennt, als Befreiung empfinden muß, man verfolgt ihn doch durch das ganze Drama von dem Augenblicke an, wo er mit ruhiger Hand seinen Sohn niederstößt, bis zum Schlusse, wo sein roter Helmbusch mitten in den Reihen der Feinde verflattert und er selbst den Heldentod findet, mit der größten Anteilnahme. Er ist fast sympathisch in seinem rücksichtslos ehrlichen Zynismus, mit dem er seine und andrer Verderbtheit durchschaut. Dazu kommt seine reich angelegte Natur, fast eine Künstlernatur, nur ganz der Poesie des Düsteren zugewandt. Welche wundervollen Worte für die Stimmung einer Sternennacht hat er bei seiner Abreise ins Lager, und kurz vor seinem Tode findet er noch die für sein ganzes Wesen so bezeichnenden Verse: „O Nacht und Tod, wie seid ihr doch so keusch und herrlich gegen das Leben und den Tag!"

Seine Größe ist es eben, die den Verbrecher in ihm adelt, so daß alle moralischen Wertungen ihm gegenüber schweigen müssen vor dem ästhetischen Genusse an der Kraft, die sich hier äußert. So wirkt er, wie schon Ben Jonsons Katilina, gleich der Natur, die nichts weiß von Gut und Böse und noch in ihren schrecklichsten und vernichtendsten Äußerungen schön und erhaben sein kann.

Ebenso trefflich wie Katilina sind die anderen Personen gezeichnet, besonders der feurige Cethegus und die beiden Frauen. Sempronia, die, selbst fast ein Mann, doch die Männer so gern hat, und Orestilla, die nur Weib, ja fast nur Weibchen mit dem unbezähmbaren Geschlechts- und Wollusttriebe der Gattung ist. — Die Kläglichkeit von Ciceros Charakter hat Bartels geschickt dadurch gesteigert, daß er ihn zum Pantoffelhelden macht[1]), der alle Anregungen zum wirklichen Handeln erst durch seine Frau erhalten muß; aus eigenem Antriebe verfällt er immer nur aufs Redenhalten.

Sprache und Technik des Dramas sind stark realistisch, ja fast naturalistisch zu nennen, man empfindet hier deutlich den Einfluß des großen Realisten Hebbel, an dessen Vorbild Bartels in manchen Einzelheiten besonders gelungener Szenen gemahnt. Katilina selbt erinnert unwillkürlich etwas an die Kraftnatur des Holofernes, von irgendwelcher bewußter Nachahmung ist aber keine Rede. So kann Bartels den „Katilina“ mit Recht für einen „sehr bemerkenswerten Versuch auf dem Gebiete des hohen historischen Dramas“ halten.[2]) Es wäre wohl zu wünschen, daß der Einfluß von Nietzsches Dichtung vom Übermenschen[3]) sich in lauter solchen kraftvollen dramatischen Figuren äußerte, während unsere Dramatiker leider meist nur dazu gelangen, das Edelmetall jener Übermenschenidee in die oft recht kleine Münze von zeitgenössischen Fabrik- oder Rittergutstyrannen vom Werte der Röcknitz u. a. auszuschlagen.

---

[1]) Vgl. übrigens den Hinweis auf den Charakter der Terentia bei Plutarch Cicero c. 20 und 29.

[2]) Vorrede S. VI.

[3]) Hans Landsberg. Fr. Nietzsche und die deutsche Literatur. Leipzig 1902. — Erich Wille. Der Übermensch Nietzsches und die tragischen Helden Shakespeares. Neuphilolog. Blätter 1905. Supplementheft.

Freilich ist auch das Bartelssche Drama keineswegs ohne Mängel. Im Überschwang des Feuers „übertyrannt“ er zuweilen den Tyrannen.[1]) So muß es als Fehler bezeichnet werden, daß die Persönlichkeit Katilinas durchaus fertig bereits in das Stück eintritt und sich kaum entwickelt. In längeren Monologen und Selbstbekenntnissen Katilinas muß das dann nachgeholt werden. Eine Vorliebe für theoretische Gespräche ist unverkennbar, auch fällt ein Hang zu grüblerischer Selbstbespieglung[2]) an Katilina auf. Das alles ist dem raschen Gange der Handlung nicht eben förderlich, wenn man auch freilich durch eine Fülle feiner und tiefer psychologischer Bemerkungen einigermaßen dafür entschädigt wird. — Manches zu wünschen läßt die Versifikation. Bartels scheint absichtlich das Drama ohne jede Änderung so herausgegeben zu haben, wie es vor mehr als 10 Jahren entstand, wohl um ihm die Frische nicht zu nehmen.[3]) Die zum Teil sehr augenfällig falschen Verse hätten sich sonst mit leichter Mühe beseitigen lassen.

III. Rückblick.

Überblicken wir zum Schluß noch einmal kurz die vorangegangene Untersuchung, so müssen wir meines Erachtens zu dem Schlusse gelangen, daß wir im Katilinastoffe einen typischen Stoff der Spätrenaissance zu sehen haben. Daraus erklärt sich die eigentümliche Tatsache, daß der Stoff nach dieser Zeit im Vergleich zu anderen so verhältnismäßig selten und von so wenigen wirklich bedeutenden Dichtern behandelt worden ist, daher kommt vor allen Dingen das häufige Scheitern der Dichter an dem Stoffe. Schon die Aufklärungszeit wußte nichts Rechtes mit Katilina anzufangen. Noch schlimmer wird es im 19. Jahr-

[1]) Ich erinnere an Stellen wie Akt I, Szene 8:
„Mir ist das Töten
„So leicht, wie Euch das Schnupfen (!)“
In der „Päpstin Johanna“ verfällt Bartels bei der Schilderung der Marozia in denselben Fehler der Übertreibung.

[2]) Vielleicht ist auch dieser Hang zur Grübelei auf Hebbels Einfluß zurückzuführen.

[3]) Ich schließe das aus einer Bemerkung im Vorwort S. VIII.

hundert. Es müssen entweder vollständige Umdeutungen von Katilinas Charakter vorgenommen werden, wie bei Kürnberger, oder es gerät eine durchgehende Zwiespältigkeit in die Figur hinein, wie bei Perglas, Lingg, Curti, Pöhnl, Ysentorff und streng genommen eigentlich auch bei Ibsen.

Es wurde schon im Verlaufe der Untersuchung darauf hingewiesen, wie diese Schwierigkeiten in der Zeichnung des Helden zu einem Überwuchern von Nebenmotiven führen. Eine große Rolle unter diesen Nebenmotiven spielt das Vestalinmotiv. Es tritt überhaupt erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts selbständig auf. Dumas verwertet es sogleich in der phantastischsten Weise, so daß es ein gut Teil der Handlung verschlingt. Bei Kürnberger bleibt es geschmackvoll im Hintergrunde und bei Ibsen findet es seine klassische Ausgestaltung, indem es in seiner symbolisch-allegorischen Form organisch mit der Handlung verbunden wird. Von da ab wirkt es aber nur störend. Lingg verwendet es nur episodenhaft, aber so ungeschickt wie nur möglich; Curti schreckt davor zurück und ersetzt die Vestalin durch ein Freudenmädchen; bei Pöhnl wird es ins Gebiet der Schauerromantik verzerrt und bei Ysentorff erscheint es als bürgerliche „Familienaffäre". Erst Bartels verwendet es wieder mit sicherem Stilgefühl. Er macht es zum Ausgangspunkte von Katilinas Verbrecherlaufbahn. Katilina habe mit dieser Tat unmittelbar die Götter versuchen wollen, und als ihre Rache ausblieb, da seien für ihn ein für allemal die Begriffe von Gut und Böse versunken.

Eine ähnliche Rolle spielt die Liebesgeschichte des Curius und der Fulvia, die bei Schroeder und Ysentorff die Einheitlichkeit der Handlung so empfindlich stört.[1])

---

[1]) Diese Motive sind ein Ausfluß jenes „modernen" Feminismus, der so verderblich auf unsere Literatur wirkt, indem die Dichter unbewußt auf die Majorität des Lese- und Theaterpublikums, die Frauen und ihren Geschmack, Rücksicht nehmen. Man hat schon oft auf diesen Schaden hingewiesen; Nietzsches antifeministische Richtung ist bekannt. Erst kürzlich hat Schönbach in der 7. Aufl. seines Buches über Lesen und Bildung wieder die unheilvollen Wirkungen des Feminismus betont. — Der „Johannes" von Sudermann, Wilbrandts „Timandra" und Heyses „Maria von Magdala" sind Beweise, wie sehr die bedeutsamsten Ereignisse der Weltgeschichte und ihre verehrungswürdigsten Helden durch feministische Tendenzen entwürdigt werden können.

Diese Tatsachen erbringen den negativen Beweis dafür, daß die Auffassung des 17. Jahrhunderts dem Katilinastoffe am angemessensten ist; den positiven Beweis liefert das Drama von Bartels, der mit feinem Stilgefühl für den Stoff auch wieder die Auffassung der Verbrechertragödie gewählt hat. Und so erklärt es sich, daß das Drama von Bartels, der sich selbst keineswegs zu den großen Dichtern rechnet, so unendlich viel besser gelungen ist, als die Werke seiner Vorgänger. Stoff und dazugehöriger Stil haben eben innere Beziehungen zueinander. Die noch in den Anfängen begriffene stoffgeschichtliche Betrachtung der Literaturgeschichte ist bestimmt, wenn es erst nach einzelnen Vorarbeiten möglich sein wird ganze große Stoffgruppen zusammenfassend zu überblicken, die interessantesten Aufschlüsse über diese inneren Beziehungen zwischen den einzelnen Stilen und den entsprechenden Stoffgruppen zu geben. Es wird sich dann zeigen, daß die Wahl des Stoffes durchaus nicht der Willkür des Dichters allein überlassen ist, sondern im engen Zusammenhange steht mit dem Geiste der Kulturepoche, der er angehört. Leitet den Dichter sein Gefühl nicht richtig, so hat er es mit dem Mißlingen des Werkes zu bezahlen, denn die Stoffe haben gleichsam eine eigene Individualität.

Für den Katilinastoff hoffe ich nachgewiesen zu haben, daß die ihm kongeniale Epoche das 17. Jahrhundert mit seinen Verbrechertragödien ist. In diesem Gewande allein ist der Gehalt des Stoffes voll erschöpft worden, und dieses Gewand hat auch ein neuerer Dichter unserer Zeit wieder wählen müssen, um dem Stoffe gerecht zu werden. Die Tragik des großen Verbrechers aber zählt unstreitig zu den allgemein menschlichen Motiven, sie ist über zeitlich bedingte Anschauungen erhaben, und darum wird es für alle Zeiten einem echten Dichter, der die dem Stoffe angemessene Form wählt, möglich sein, auch ein Katilinadrama von bleibendem Werte zu schaffen.

Anhang I.

(Zu S. 45.)

Titel: Q. D. B. V. Fol. 368.
Actus
Oratorius Sallustianus
Prior,
quô
C. Crispi Sallustii
Historia
de
Coniuraône Catilinaria
Sallustius
Orator
in
incluto ad Nissâ
exhibitus
Aõ CIɔIɔCLXIX.
D. XXI. Augusti.[1])

Schlußverse der Peitho, Fol. 408 b.

So recht ihr junges Volck! Es ist nunmehr geschehen
waß ich vorlängst gewünscht, ihr habet lassen Sehen
waß müh und fleiß vermag. Die jugend zeigt bereit
daß ihr zu gutter Kunst geneiget meistens seyd.

Seyd nur befließen euch auch ferner So zu üben
So wird der Musen Zunfft Stets mehr und mehr euch lieben.

---

[1]) Der Titel des ganzen Sammelbandes, dem alle meine Anführungen entnommen sind, lautet (Milichsche Bibliothek. N.):

Augusti — Gymnasi Gor — licensis — Palaestra — oratoria et Poetica — h. e. — Exercitia oratoria — et Poetica — publice — aut in perorantium Cathedrâ, aut in aliquo — peculiari Pegmate (besond. Brettergerüst), aut in Theatro Scenico — â — Florentissima Juventute Scholast. — Gymnasii Gorlicensis — intra — Doctrinae instauratae ac publicatae — Quadriennium — prius, — Auditoribus aeque ac Spectatoribus — Eruditis — Praestite — M. Christiano Funccio, — Rectore Gorlic. — pleraque *ἀπο του σωματος* et ex promptâ memoriâ — exhibita — Tomus I mus. —

Der hier erwähnte Rektor Funcke ist auch Verfasser eines bedeutsamen Weihnachtsspiels. Vgl. darüber Fr. Vogt, Die schlesischen Weihnachtsspiele. Leipzig 1901. S. 481.

Daß gantze Götter Chor euch allen bleiben hold
bieß denn Apollo wird außtheilen Seinen Sold

Der fast unschätzbar ist. Ich willl euch auch nicht laßen
mit der Beredsamkeit, so viel ihr wollt bevaßen:
ich wil, So viel ich kan, euch gehen Stets zur hand,
ihr Solt durch euren fleiß bei fürsten seyn bekant.

Die Schnelle Fama wird mit ihren güldnen wagen
bieß an das Sternenzelt euch nebst der Tugend tragen
Daselbst verleiben ein: Drumb fahret nur so fort
So kommet ihr gewiß an rechten ehren Port.

P. Pfeffer.

Epilogus.[1] Fol. 409—410.

So haben wir nunmehr, Hochgeehrte Herren Schauer und Zuhörer, unsere oratorische Handlung, welche auß des bewehrten und gelehrten Geschichtsschreibers Sallustii historia von der dem Römischen Reich höchst nachtheiligen und schädlichen Catilinischen Rottierung genommen vordißmahl mit Gott vollendet. Zuvor in dem ersten Aufftzuge haben wir den aufrührerischen Catilinam mit seinen vertrautesten Spießgesellen vorgezeiget: wie Er unangesehen, daß Er mit einem iedweden zuvor mancherley geredet, nichtsdestoweniger für rathsam gehalten sie ingesamt anzusprechen. Und demnach er Sie an einen abgelegenen Ort seines Hauses geführet und alle verdächtige Personen abgeschaffet Ihnen sein Vorhaben entdecket. — In dem andern Aufftzuge hat sich gezeuget der gantze Römische Rath umb zu berathschlagen, waß mit den ergriffenen Aufwüglern auß deß Catilinae Rotte anzufangen, darbey sich denn C. Julius Cäsar und M. Portius Cato auff vorhergehende Befragung hören laßen, deren jener gemeinet, daß mit ewiger Gefängnüß die ergriffenen Auffwügler zubelegen, dieser aber geschloßen, daß man vielmehr mit leibesstraffe sie ansehen, und vom leben zum Tode sie bringen solte. — In der dritten Handlung hat sich abermahl der aufrührische Catilina dargestellet. Denn alß dieser gemerket, daß er von deß Feindes Heer und dem Gebirge umbschrenket und das in der Stadt Rom alles wiedrig ablieff, und demnach zur Flucht oder sichern Abzuge keine Hoffnung mehr übrig, hat Er fürs beste erachtet bey so gestalten Sachen das glück zu versuchen und mit dem M. Antonio am ersten zu schlagen. Derohalben er auch das Volk zusammengefodert und Ihnen zugeredet: daß sie Sich in der Schlacht tapffer halten solten. — Dieß ist aufs kürtzte der Inhalt der heutigen

---

[1]) Ich gebe diesen Epilog vollständig, weil er auch in den Teilen, die sich nicht unmittelbar mit dem Inhalt des Dargestellten befassen, kulturgeschichtlich anziehend ist, und man ein anschauliches Bild auch von der Form, den Zuschauern usw. eines solchen Schulaktes in unsrer schlesischen Heimat im 17. Jahrhundert gewinnt.

Handlung, wievol vor selbiger hier auch auff diesem Schauplatz der Götter Mundbotte Mercurius als Vorredner Sich getzeuget, und nachdem Er gemeldet, wer Er sey, woher Er komme und waß Er wolle den Römischen Geschichtsschreiber C. Sallustium hervorgeruffen, welcher alsofort erschienen, seinen gantzen lebenslauff ertzehlet, hiernechst seine Schrifften der Jugend aufs beste commendieret, und letzlich die Redens Göttin heraußgefodert, daß sie die Römische Eloquentz aufs beste rühmen, und selbige unverdroßen zu üben anmahnen solte, Solchem demnach zufolge ist ebenselbige Göttin auffgetreten und hat das ihre verrichtet, im Schluß aber Ihrer Rede Catilinam mit seinem Anhange heißen auftreten, der alßdann bey dem ersten Auffzuge auffgetreten und sich hören laßen, nachdem zuvor etwas darzwischen von deß Catilina Geschlecht und Zukunfft, hochtrabendem Gemüth und Beginnen, schließlich auch von eben deßselben zusammen Rottierung ist geredet worden. Nun wolten wir zuvor alle miteinander wünschen, daß nicht mit Verdruß der Schauer und Hörer, zumahl da mehrenteilß der Vortrag in lateinischer Sprache gewesen, sondern mit gutter Vergnügung deroselben die Auf- und Abführung der Personen, benebenst der gantzen Handlung geschehen were. Allein solches uns einzubilden dürffte fast schwer fallen. Denn wer ist doch schon so geschickt unter unß, daß Er so vielen zarten Ohren der Anwesenden etwas höhrenswertes vorschütten, das er so vielen lüstern Augen etwas schauenswürdiges und beliebliches hätte vorstellen können? Ich weiß keinen unter uns, der sich des rühmen wird, er wolle denn Sich des eitlen Ruhmes vor der Zeit anmaßen, und meinen er habe es, was seine person betrifft gar wol außgerichtet. Ich gestehe, daß es in vielen stücken von uns nicht sey getroffen worden, zumahl in den Geberden und Stellungen, wie es in der Redekunst erfordert wird, gleichwol wird der conatus an unß zu loben sein, obwol nicht in unserm vermögen vordißmahl gestanden die Schauer und Hörer zu vergnügen. Solte es aber zukünfftig geschehen, daß wir zuförderst mit wolwollendem Himmel und beyfallender Gunst der irdischen Götter wieder auftreten möchten, so wolten wir allerdings unß besten fleißes dahin bearbeiten, daß es allenthalben beßer getroffen würde. Ist Rom nicht auf einen Tag gebauet worden, so wird gewißlich auch die geschicklichkeit in Reden und Geberden nicht auff einmahl können gewonnen werden. Inzwischen werden meine hochgeehrte Herren Schauer und Zuhörer, bevorauß ein E. E. hochweiser Rath Sich die Zeit nicht tauren laßen, die Sie so geneigt und großgünstig im schauen und hören auffgewendet haben; wird dieses geschehen, so werden wir nicht allein die heutige Anwesenheit so vieler vornehmen Herren nicht für ein geringes Stück unserer Gluckseligkeit achten, sondern auch die so hohe Gunstgewogenheit mit hohem Dank und schuldigsten Diensten gebührend zu verschulden, unß höchst angelegen sein laßen, darneben der sichern Hoffnung lebende, es werde E. E. Hochweiser Rath fortfahren ein geneigtes Auge auf dieses ihr Gymnasium, welches sich heute recht glückseelig ob der Ansehnlichen Gegenwart so vieler vornehmen Herren schätzet, zu haben. Wie ich denn schlüßlich mich hierauff zur Erden bücke, und darumb mehrgedachten Hochweisen

Rath im nahmen der Lehrenden und Lernenden in aller Ehrbezeugung ersuche und bitte, mit beygethanen hertzlichen wuntsch für Ihrer allerseits blühendes Glück und ersprießliches wolergehen.

Maxmilianus Fridericus à Wiese
Eq. Sil.

Anhang II.

(Zu S. 46.)

Catilina
Ambitionis
Victima
Quem
Celsissimo ac Reverendissimo
Domino Domino
Andreae
Jacobo
Archi-Episcopo, & S. R. J. Principi
Salisburgensi, Sacrae Sedis Apostolicae
Legato Nato, Germaniae Primati etc. etc.
Ex Illustrissima et antiquissima Prosapia
S. R. I.
Comitum de Dietrichstein
Domino suo et Principi Clementissimo
In humillimum obsequium
D. D. D.
Musae Benedictinae Salisburgenses.
Anno MDCCXLIX Die 3 Septembris
Typis Jannis Josephi Mayr, Aulico-Academici Typographi p. m. Haeredis.

Innhalt.

Was traurige Folgungen ein böses Beyspill nach sich ziehe / haben wir tausend andere zugeschweigen an Catilina sattsame Proben. Diser von glücklichem Sig Sullänischer Waffen gereitzet hatte seiner unersättlichen Herrsch-Sucht den Umsturz Römischer Macht zum Zihl gesetzet. Gantz Latien erbebte ob der frechen Unternemmung. Was aber deren Wohlgesinnten Sorg und Schröcken vermehrte / ware der an Kriegs-Macht fast gäntzlich entblöste Staat. Je mehr bey jenen die Forcht zugenommen / je mehr wuchse denen Rebellen der Muth; zumalen sich mehrer Ansehnliche von dem Rath und Ritterschaft / bekanntlich Lentulus, Cethegus, Statilius und Gabinius mit noch viel andern zu Catilina geschlagen. Es wurde auch der gäntzliche Verfall Römischer Macht unfehlbar erfolget sein, wenn nicht die so klug- als hertzhaffte Burger-Meister M. T. Cicero und C. Antonius das schändliche Unternemmen zu stöhren sich alles

Ernstes beflissen hätten. Catilina fuhre jedennoch ungescheucht fort / bis er endlich sein Leben (nicht durch eine der Unthat angemessene Straff / wie er verdient) sondern in einer unglücklichen Schlacht verlohren hat.

Eingang.

Die Freyheit von Italia, Asia und Afrika begleitet, wünscht dem herrschenden Rom unter herrlichen Lobsprüchen unendliches Glück.

Erste Abhandlung.

Catilina beschliesset mit den Seinigen den unfehlbaren Untergang Römischer Macht.

Erster Auftritt.

Catilina machet den Seinigen Muth durch schöne Wort und grosse Verheißungen.

Anderter Auftritt

Statilius und Gabinius bemühen sich vergebens die Gesandte deren Allobrogern auf ihre Seite zu bringen.

Dritter Auftritt.

Da sich Cicero Catilinae halber gegen Lentulo und Cethego beklaget, tragen diese ein scheinbares Mitleyden.

Vierter Auftritt.

Als er aber nachmahlen selbst an Catilina stossend in Lebensgefahr gerathet, kommen ihm die Gesandten zu Hülff, mit denen er von Abwendung deß allgemeinen Übels sich unterredet.

Fünffter Auftritt.

Cethegus bemühet sich umsonst das Gemüth Vulturtii zu erforschen.

Sechster Auftritt.

Catilina und dessen Anhang verschwören sich den Cicero aufzureiben.

Erster Chor.

Rom unter Begleitung der Freyheit gerathet in Gefahr von der Herrschsucht hinterlistet zu werden.

Anderte Abhandlung.

Catilina bestrebet sich nach Möglichkeit, sein Zihl zu erreichen.

Erster Auftritt.

Catilina verweiset seinen Soldaten ihre zu große Freyheit

Anderter Auftritt.

Vulturtius lasset sich von Lentulo keines Weges bereden den Cicero zu ermorden.

Dritter Auftritt.

Lust Spill.[1])

Vierdter Auftritt.

Die über den fälschlich außgesprengten Todt des Bürger-Meisters besturzte Burger schlagen dem Catilina sein Begehren ab.

Fünffter Auftritt.

Da Vulturtius auß Befelch Ciceronis in den Kerker geführet wird, kommt es mit Statilio und Gabinio zu gefährlicher Thätlichkeit.

Anderter Chor.

Der Herrsch-Sucht gelinget es dißmahl besser, indeme die Risen von ihr hintergangen und gestürzet werden.

Dritte Abhandlung.

Catilina und seine Vertrautiste büssen ihre Unthat.

Erster Auftritt.

Cicero nach all angewendeter Mühe kann nichts erforschen, wer ihme nach dem Leben strebe.

Anderter Auftritt.

Wohl aber werden durch die Gesandte die Urheber der Empörung entdecket, und gefänglich eingezogen.

Dritter Auftritt.

Catilina wird durch ein Traum-Gesicht gewarnet, dessen ungeacht er doch gantz hertzhafft sich in das Lager deß Manlii begibet.

Vierdter Auftritt.

Curius sammlet einige von denen Freunden Lentuli, und beschliesset die Gefangene mit Gewalt auß dem Kerker zu befreyen.

Fünffter Auftritt.

Welches sie auch in der That unternemmen. Werden aber von denen Soldaten deß Ciceronis abgetrieben.[2])

Sechster Auftritt.

Die zwey Gesandte samt Vulturtio und Flacco sprechen dem Ciceroni das gezimmende Lob wegen entdeckter Verrätherey, so er aber von sich ablehnend denen unsterblichen Göttern allein widmet.

---

[1]) Dazu werden im Personenverzeichnis folgende „Interlocutores“ angegeben: Baurn-Weitl, Nachbauer Jodl, Nachbauer Stoffel und das gantze Gericht. Baurn-Weib, Agathe. Kellner.

[2]) Das Machtverhältnis wird im Personenverzeichnis ausgedrückt. Milites Praetoriani 22, Milites Catilinae 16.

Beschluß.

Der Götter Chor stimmt dem Jupiter ein Freuden-Gesang an / wegen glücklich erlegter Risen.

Anhang III.

(Zu S. 47.)

Catilina,
Ob Recusatum
Sibi Patricio Romano Consulatum
Graviter Rebellans et Cruento in Proelio vel
Propria vel hostium manu interemptus;
Drama Germanico Poeticum
Quod
Ante sollemnem atque hac vice duplicem Praemium
Illustris
et Magnifici senatus Wratislaviensis
Distributionem
A Juventute Gymnastica Wratislaviensium
Elisabetana
A. C. MDCCLXXXII Prid. Nonar. Aprilis
Hora post sacra pomeridiana tertia et sequentibus
In Theatro Wratislaviensium
Gymnastico Elisabetano
Repraesentatum iri
Perofficiose et humaniter significat
Carolus Benjamin Stieff,
Prorector et Professor Gymnasii Elisabetani, nec non quondam
Academicar. et Societ-Litterar. Membrum.
Wratislaviae, Typis Grassianis.

Kurzer Entwurf
des deutsch-poetischen Schauspiels,
betitelt:
Catilina, ein wegen nicht erlangten Consulats Meuterei erregter und in unglücklich ausgefallener Schlacht umgekommener Rebell seines Vaterlandes; welches etc., aufgeführt worden.

Im Prologen oder Vorspiele

wird ein Strehlitzischer Stiftsredner in griechischer Sprache kürzlich die Pflichten eines Vaters des Vaterlandes im Kriege und Frieden zu erörtern suchen, worauf ein gleichmäßiger lateinischer Redner nach Anleitung einer Stelle aus Horazens Satyren (I, IX v. 59) die Nothwendigkeit und den Nutzen der Arbeitsamkeit und des Fleisses zu erweisen sich bemühen und zugleich von unserm Gymnasio Abschied nehmen wird.

In des Hauptspiels erstem Aufzuge

zeigen sich allerlei die bevorstehende Consulwahl in Rom angehende Vorkehrungen und Unterhandlungen; wobey jedoch Catilins sich deßfalls gemachte Hoffnung dergestalt fehlschlägt, daß Cicero zum ersten Consul und Antonius zu seinem Amtsgenossen und gemeinschaftlichen Gehülfen durch das Übergewichte der Volksstimmen erwählt wird. Es zergliedert sich über dieser Aufzug solchergestalt, daß im

1. Auftritte Cicero in Gesellschaft des Torquats und Cäsars eine gemeinschaftliche Unterredung über die Beschaffenheit der ältern Zeiten Roms anstellt, welche im

2. Auftritte durch den dazukommenden Crassus fortgesetzt wird: worauf zwar im

3. Auftritte viere in diese Versammlung eintretende Römische Senatores diese Unterredung theils durch Erinnerlichmachen der Consulwahl und theils durch mancherlei wider den Catilin und wider den Cicero angeführte Beschwerden unterbrechen; allein nach dem im

4. Auftritte L. Mucius Orestinus bey seiner Ankunft in diese Versammlung wider den Cicero und im

5. Auftritte L. Paulus wider den Cäsar in eben dieser Versammlung losgezogen sind, so dringen im

6. Auftritte vier hereingetretene Abgeordnete des Römischen Volkes unter mancherlei Wortwechsel mit allem Ernste im Namen des ganzen Volkes darauf, daß Cicero der erste Römische Consul und Antonius sein gemeinschaftlicher Amtsgenoße wird.

Im Ersten Zwischen-Aufzuge

wird ein deutscher Redner nach Glaserischer Stiftung die Figur des Schnees beschreiben und vom Elisabetanischen Gymnasio eben so wol, als ein anderer Elisabetanischer Gymnasiast in einer deutschen und von der Einwürkung der Wissenschaften auf die Bildung des Herzens handelnden Rede, Abschied nehmen wird.

Im Zweiten Aufzuge

faßt Catilin bey gänzlich fehlgeschlagener Hoffnung zur Erlangung des Consulats den Endschluß zur Verschwörung und Erregung eines allgemeinen Aufruhrs, daher werden im

1. Auftritte vom Catilin alle seine bisherigen widrigen Schicksale besonders in Rücksicht auf die Consulwahl voll Rachgier überlegt, im

2. Auftritte verspricht ihm die zu ihm kommende Sempronia, eine gelehrte und lasterhafte Römerin, alle mögliche Hülfe: dazu sich im

3. Auftritte die Fulvia, eine gleichfalls lastervolle Römerin, aus gleichmäßigen Absichten gesellet; im

4. Auftritte hingegen hält Catilin mit dem Lentulus, Cethegus und Curius eine ernstliche Unterredung wegen Veranstaltung seines Aufruhrs; worauf im

5. Auftritte Statilius und Cornelius sich dieser Versammlung beygesellen und im

6. Auftritte alle diese Verabredungen im Beytritte von vier Catilinarischen Hauptleuten zur Bestimmung diesfalls benöthigter Maaßregeln fortgesetzt werden.

Im Zweiten Zwischen-Aufzuge

bewundert die Stadt Rom jammervoll an vier Römischen Jünglingen und vier dergleichen Mägdchen die Verschiedenheit nunmehriger Sitten und Auferziehung in Rom; wird aber von der dazu kommenden Tugend und Wollust theils in Ungewißheit gesetzt und theils in Ansehung künftiger Zeiten nicht gänzlich Hoffnungs- und Trostlos gelassen.

Im Dritten Aufzuge

macht Cicero alles dasjenige, was er durch die Sempronia und Fulvia von der Catilinarischen Verschwörung und derselben Absichten erfahren hatte, dem Senate und Volke in Rom durch Darlegung aller Briefschaften und anderer diesfalls empfangener Schriften kund; solchergestalt, daß nachdem im

1. Auftritte die Sempronia in Begleitung der Fulvia dem Cicero alles entdeckt, was sie beyderseits durch den Curius und Varguntejus von dem letzten Endschlusse der Catilinarischen Verschwörungs-Versammlung erfahren hatten, im

2. Auftritte Cicero selbst dem Cäsar und Crassus diese erhaltenen Nachrichten und empfangenen Briefschaften erzehlt und vorzeigt, und alsdann im

3. Auftritte denen herbeikommenden vier Senatoren und vier Volks-Abgeordneten in Gegenwart der beyden nur erstgedachten vornehmen Römer den ganzen Verlauf der Catilinarischen Absichten mündlich kund thut und alle in Händen habende Briefe darlegt und hierauf das dagegen benöthigte verabredet und veranstaltet.

Im Dritten Zwischenaufzuge

wird ein Strehlitzischer deutscher Redner nach Anleitung einer Horazischen Stelle (oden III, 4 v. 65 ff.) erweisen, daß Muth und Stärke der Menschen ohne Tugend und Klugleit eine gewisse Klippe zu ihrem selbst eigenen Untergange seyn, und sich zugleich von dem Elisabetanischen Musensitze beurlauben.

Im Vierten Aufzuge

entdecket Catilin nicht nur seinen Mitverschwornen völlig seine letzten Entschlüßungen; sondern nachdem er vom Curius und Cornelius üble Nachrichten vom unglücklichen Ausgange aller seiner Veranstaltungen in Rom erfahren, befiehlt auch nach vorhergegangenen Ermahnungen zur Treue und Tapferkeit die Vollziehung einer Schlacht, in welcher er bey der Niederlage der Seinigen sein selbst eigenes Leben voll Rachbegierde mitten unter den Feinden verliehrt. Nachdem nun daher im

1. Auftritte Catilin mit seinen vier Hauptleuten nochmals eine ernstliche und freimüthige Unterredung gehalten hat, im

2. Auftritte vom Curius traurige Nachrichten vom unglücklichen Erfolge seiner in Rom gemachten Veranstaltungen erhält und nach verschiedenen im

3. Auftritte darüber gemachten Überlegungen besonders in Ansehung seiner nunmehro diesfalls erforderlichen Gegen-Veranstaltungen im

4. Auftritte vom Cornelius die fehlgeschlagene Ermordung des Catilins[1]) erfährt; so bekommt er zwar im

5. Auftritte anfänglich einige gute Nachrichten vom ersten Ausgange der unternommenen Schlacht; im

6. Auftritte aber wird er durch die nachgefolgte schlechtere Nachricht in solche Verzweifelung gesetzt, daß er bey Erblickung seiner vor ihm todtliegenden Mitverschworenen voll Wuth sich selbst erstechend auf dieselben hinfällt.

Im Vierten Zwischen-Aufzuge

unterredet sich der Hochmuth mit dem Zorne und der Rachbegierde, welche beyderseits von 2 geharnischten Soldaten begleitet werden, über die ihm angethane Beleidigungen; wird aber durch einen Römischen Patrioten und Römischen Priester von denen aus solcher Gesellschaft entstehenden üblen Folgen belehrt und überzeugt.

Im Epilogen oder Schluß-Aufzuge

erweiset ein Glaserischer deutscher Redner die Weisheit Gottes aus dem uns angeborenen Vermögen unsere Leidenschaft und besonders Zorn und Rachbegierde zu überwinden, und nimmt zugleich von unsern Musen Abschied. —

---

[1]) Druckfehler, muß nach Ausweis des lateinischen Programms „Ciceros" heißen.


Lit 533.2
Katilina im Drama der Weltliteratur
Widener Library 006649498
3 2044 079 636 205